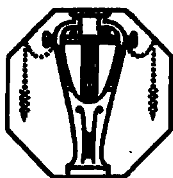
Neue Musik-Zeitung



43. Jahrgang

1922

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart



Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei Zu Gutenberg in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

An die Leser der „Neuen Musik-Zeitung".

„Wenn ich in China so dumm und herzensrein wäre, daß ich, vor Antritt der Redakteurstätigkeit die Schwäche meiner Fähigkeiten einsähe und Angst und Gewissensbisse verspürte, würde man mir auf der Stelle beweisen, daß ich doppelt so dumm sei, wenn ich solche Gefühle hegte; daß ich gerade von diesem Augenblick an gar keinen Verstand brauchte, selbst wenn ich einen hätte; daß es im Gegenteil viel sicherer sei, wenn ich einen solchen gar nicht besäße. Dieses zu hören wäre mir wohl höchst angenehm."
(Dostojewski: Tagebuch 1873)

Man pflegt, wenn man ein Amt wie das des Schriftleiters einer weitverbreiteten Zeitschrift übernimmt, mit großen Plänen aufzuwarten und die Vorsätze zu präsentieren, die man in Zukunft auszuführen gedenkt. Solche Vorsätze wären etwas Angenehmes und Verlockendes, wenn man die Nachsätze schon kennte oder sie ganz außer acht lassen könnte. In meinem Fall aber wäre es eine Anmaßung, mit einem vielversprechenden, verbessernden Programm kommen zu wollen, nach der Tätigkeit eines Mannes wie Prof. Dr. **Willibald Nagel**[1], der infolge seines künstlerischen und wissenschaftlichen Ranges die Zeitschrift vorbildlich geführt hat; der in einer für eine Kunstzeitschrift denkbar schwersten und ungünstigsten Zeit denkbar Bestes leistete und der „Neuen Musik-Zeitung" zu weiterer Bedeutung und neuem Ansehen verhalf. So hat er es mir, als seinem Nachfolger, zugleich leicht und schwer gemacht. Leicht, als ich eine trefflich redigierte Zeitung vorfinde, schwer, als es heißt, die von ihm geschaffene Höhe innezuhalten.

Wenn ich hier doch kurz die Grundgedanken aufzeichne, die für die Leitung dieser Musikzeitschrift maßgebend sein sollen, so geschieht es im Anschluß an das, was mein Vorgänger bei Antritt seiner Redaktionstätigkeit am 22. April 1915 in Heft 14 schrieb; so geschieht es außerdem, weil es nicht schaden kann, von Zeit zu Zeit über Ziel und Zweck eines Blattes Aufschluß zu geben.

Die „Neue Musik-Zeitung" will nach wie vor keiner Partei, keiner Richtung, keiner Clique dienen; sie wendet sich ohne Einseitigkeit und frei von geschäftlicher Gebundenheit in gleicher Weise an den Fachmusiker wie an den Musikfreund. Sie erörtert alles, was für die Kunst von wirklicher Bedeutung ist: sei es — für Vergangenheit und Gegenwart — auf dem Gebiet der Musikgeschichte, der Musikwissenschaft, der Aesthetik, der praktischen Musiktheorie, der Pädagogik, der Psychologie, der Physiologie, der Akustik, um nur das Wesentliche zu nennen. Unfruchtbare graue Theorie bleibe dabei diesen Blättern ebenso fern wie mit Worten jonglierende, mit Witzgeist paradierende Aperçus in Feuilletonmanier. Durch umfassende kritische Berichte und Besprechungen sollen alle Leistungen schaffender und nachschaffender Künstler, alle Darbietungen in Oper und Konzert, alle Neuerscheinungen an Kompositionen und an Büchern über Musik eingehend gewürdigt werden. Den Lebensinteressen der gesamten Musikerschaft (Komponisten, Reproduzierenden, Pädagogen, Kritikern usw.) mag aber, neben der Förderung im rein künstlerischen Sinne durch Biographie, ästhetisch-theoretische Abhandlungen und Kritik, die sorgfältige Beachtung und Erörterung der zahlreichen, so schwerwiegenden sozialen Fragen der Gegenwart dienen.

Wir wollen und dürfen die Verbindung mit der lebendigen Entwicklung in unserem musikalischen Schaffen nie verlieren, dürfen nie vergessen, daß alles Große, Bedeutende einmal, als es jung, neu und ungewohnt war, als fremd, gewollt, gesucht verurteilt wurde. Bei aller Bewunderung und gerechten Würdigung unserer großen musikgeschichtlichen Vergangenheit müssen wir uns doch von götzenhafter Anbetung der „guten, alten Zeit" fernhalten, wie wir auch andererseits nicht jedem exzentrischen Getön, nur weil es neumodisch und verblüffend ist, nachlaufen werden.

Im Einklang mit einer liebevollen Beachtung und Betrachtung der lebendigen Entwicklung sollen auch ferner die Musikbeilagen gehalten werden. (Es sei daran erinnert, daß hier schon sehr früh Werke von Reger, Haas u. a. erschienen.) Sie sind dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet. Ihr Rahmen und Umfang verweist sie auf das Gebiet der „Hausmusik". Hausmusik nicht mit dem Beigeschmack hausbackener, dilettantischer, halb leichter, halb seichter Ware, sondern als eine, allen Empfänglichen und Verstehenden zugängliche, musikalisch hochwertige „Gebrauchsmusik", lediglich begriffen in formal-gegensätzlichem Sinne zu Kirchen-, Theater- und Konzertmusik (Symphonie, Instrumentalkonzert, Chorwerk u. a.). Neben bekannten Autoren sollen, wie bisher, auch unbekannte Komponisten, sofern sie etwas Eigenes, gesund Empfundenes in guter innerer und äußerer Form zu sagen haben, bereitwilligst Aufnahme finden.

Nach und nach, vorläufig noch in einem aus mehreren Gründen beschränkten Maße, werden wir auch dem ausländischen Musikleben wieder Aufmerksamkeit zuwenden. Nagel mußte 1915 in seinen (oben erwähnten) einleitenden Worten sagen: „unterbunden sind die kulturellen Beziehungen jetzt." Sie waren es über fünf Jahre. Wenn auch nunmehr die abschnürenden Binden gelockert: der Kreislauf eines menschenbeglückenden, äußere und äußerliche Gegensätze überbrückenden, eines allverbindenden künstlerischen, besonders musikalischen Kraftstromes hat noch nicht recht wieder zu pulsieren begonnen. Wir rechnen es mit zu unserer Aufgabe, seine Wiederbelebung zu unterstützen. Nicht allein, weil im Ausland deutsche Musik, als unser wertvollstes Kulturgut, wieder beachtet und gepflegt wird, weil deutsche Künstler dort mehr und mehr wieder in Aufnahme kommen, weil die ausländischen Fachblätter unserm Musikleben wieder Beachtung schenken, — sondern auch, weil wir die uns durch sechs Jahre der Absperrung unbekannte Weiterentwicklung der modernen ausländischen Musik im Interesse einer richtigen „historischen" Einstellung (zeitgenössische Berichte sind ja nichts anderes als Gegenwartshistorie, die das Material sammelt, ohne es noch in den großen geschichtlichen Verlauf einordnen zu können) und im Interesse unserer eigenen jüngsten Musik nicht übergehen und vergessen dürfen — und weil wir es endlich für eine löbliche und segensreiche Aufgabe der allverständlichen

[1] Wie bereits früher mitgeteilt worden ist, hat Nagel einen Ruf an die Württ. Hochschule für Musik erhalten. Da er ihm Folge leistet, legt er die Schriftleitung der „N. M.-Ztg." nieder. Doch bleibt sein wertvolles Wirken der Zeitschrift durch seine fernere Mitarbeiterschaft erhalten.

Sprache Musik und ihrer Vermittler halten, in erster Linie mit die finsteren Hindernisse zwischen kultivierten Völkern hinwegräumen zu helfen.

Man fasse diese hier aufgezeichneten allgemeinen Richtlinien nicht als ein starres Programm auf; das würde sich mit dem Geist einer solchen Musikzeitschrift nicht vertragen. Es wird jedes Schema vermieden werden, weil es uns nicht aufs Programm, nicht auf vorgefaßte Meinungen und Pläne, sondern allein auf die Kunst ankommt. Ihr, ihren mannigfachen Mittlern und ihren Freunden weiter zu dienen, auf breiter Grundlage und in weitem Kreise für sie zu wirken, soll auch meine erste Aufgabe sein.

Oktober 1921. Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung"
Dr. Hugo Holle.

Tonalität und Atonalität.

Von Prof. Ludwig Riemann.

Das Grundmaß jedes geistigen Erzeugnisses ist der Zusammenhang seiner Teile. Fehlt der innere Zusammenhang, bröckeln die Teile auseinander. Dieser innere Zusammenhang kann im weiteren Sinne mit dem Worte „Tonalität" bezeichnet werden. Die Tonalität eines Gemäldes liegt in seiner Farbenharmonie, einer Skulptur im Ebenmaß der Formen, eines Gedichts in der logischen Beziehung zu einem Hauptgedanken. Die Tonalität der Farbenharmonie ist nicht, wie in der Musik, durch greifbare Gesetze festzulegen. Sie untersteht dem ästhetischen Gefühle, das aber bei guten Bildern den inneren Zusammenhang ohne weiteres fühlt, bezw. zum Erkennen bringt. Nur eine einzige Eigenschaft ihrer Tonalität können wir in Worte fassen: wir mögen nämlich noch so fein abweichende, seltene Mischfarben bewundern, in uns tritt unbewußt ein Gefühl auf, die Mischfarben auf Grundfarben zu beziehen. Ja unsere Wortsprache zwingt uns sogar, bei Wortschilderungen die Mischfarben mit den Grundfarben zu vergleichen; z. B. sagen wir azurblau, himmelblau, bleu malade usf. Es gibt keine Mischfarbe, die sich nicht auf eine Grundfarbe beziehen ließe, mag die Beziehung noch so schwach sein, damit will ich sagen, daß wir bemüht sind, jede Farbenharmonie einer Tonalität der Grundfarben einzureihen.

In der Tonalität eines hochmodernen Gedichtes, das sich z. B. nur aus Empfindungswörtern zusammensetzt, ergänzt unser Sprachempfinden unbewußt die fehlenden grammatikalischen Bezeichnungen, um die einzelnen Wörter im Sinne eines Subjekts, einer Tätigkeit oder Eigenschaft verstehen zu können.

In der Musik liegen die Verhältnisse ähnlich. Die Mittel zum Verständnis der musikalischen Tonalität gibt uns Hugo Riemann in die Hand. Er greift die schon früher auftauchenden Ideen über einheitliche Tonbeziehungen auf und lehrt etwa folgendes: Man unterscheidet Hauptharmonien von Nebenharmonien. Als Hauptharmonien gelten neben der Tonika die Dominante und Subdominante, also z. B. in C dur c e g = T, g h d = D, f a c = S. Alle anderen Akkordgebilde sind Nebenharmonien, die entweder in die T, D oder S zurückführen oder darauf bezogen werden können. Das genügt aber noch nicht. Wir müssen einsehen lernen, daß jeder Akkord erst durch die ihn umgebenden Akkorde bestimmt wird und nicht einen Namen als Einzelakkord bekommt. So ist noch allgemein die Ansicht verbreitet, daß z. B. c e g als C dur-Dreiklang anzusprechen ist. Das ist ein Irrtum. C e g ist ein Durdreiklang auf C und kann sein T von C dur, S von G dur, D von F dur, Tp von a moll usf. Der Begriff „Tonart" wird nicht bestimmt durch einen Dreiklang an sich, sondern durch Mitauftreten der D oder S dieses Dreiklanges. Wir können auf jedem Ton der C dur Tonleiter einen Dreiklang aufbauen. Es wäre aber falsch zu sagen c e g = C dur, d f a = d moll, e g h = e moll Dreiklang. Dann sprächen wir ja in der C dur-Tonleiter von sechs verschiedenen Tonarten, obgleich alle Dreiklänge zur C dur-Tonart rechnen.

Daraus ergibt sich der Satz: wir hören nicht die Akkorde, wie sie klingen, sondern wie wir sie auffassen. Demnach kann ein Akkord mehrfache Klangbedeutung bezw. Klangvertretung in sich bergen, ein Umstand, der für das Verständnis nachfolgender Akkorde nicht entbehrt werden kann.

Das Erfassen der Tonalität verlangt zwei geistige Unterlagen: die Auffassung und das Unterbewußtsein. Das Unterbewußtsein, eine der am wenigsten erforschten geheimnisvollen Regungen unseres Geisteslebens, spielt für den Musikgenuß eine große ungeahnte Rolle. In uns allen lebt ein festes Gefühl der Tonalität, ohne daß wir es selbst wissen, bezw. uns bewußt werden, ähnlich wie die in uns lebende Tonalität der Sprache, an die wir wenig oder gar nicht denken. Erst wenn das Gegenteil an unser Ohr tritt, merken wir den Verstoß und zwar in der Sprache durch fehlende oder durch grammatikalisch falsch angewandte Wörter und in der Musik durch Gebrauch von falschen Tönen oder Akkorden, die nicht in unser Tonalitätsgefühl hineinpassen.

Wenn wir in einem Konzert ein modernes Tonstück hören, so kann es vorkommen, daß wir uns dabei langweilen und die Tonmasse verständnislos an unserem Ohre vorüberziehen lassen, selbst wenn wir uns Mühe geben, dem Tonstück zu folgen. Woran liegt das?

Unser Gefühl für Tonalität hat eine Grenze d. h. wir empfinden einen Zusammenhang der Tonarten nur soweit, wie die musikalische Erziehung reicht. Diese braucht sich durchaus nicht auf die ausübende Tonkunst zu erstrecken, sondern wird auch gepflegt durch vieles Hören der Musik in Konzert und Haus. „Die Masse des zufällig erworbenen geistigen Gutes an nebenbei gelernten Kenntnissen, unwillkürlichen Beobachtungen und Erfahrungen, gesehenen Beispielen und Grundsätzen sammelt sich im Reiche des Unbewußten, das unser geistiges Leben unablässig bestimmt, bereichert und unterbaut!" Sobald aber die Grenze der musikalischen Erfassung überschritten wird, hört das Verständnis auf, und der Musikgenuß wird eingeschränkt. Das subjektive Urteil neigt daraufhin leicht zu dem Schluß, derartige Tonfolgen als „außerhalb der Tonalität stehend" = atonal zu bezeichnen. Für Musiktreibende, die sich viel mit Musik beschäftigen, läßt sich die Grenze bestimmter abstecken. Die Grenzpfähle kann man durch folgende Begriffe darstellen:

Klangumdeutung ist die wechselnde Auffassung eines Akkordes innerhalb des Verlaufs eines Stückes, wie ich es vorhin bei dem c e g-Klang entwickelt habe. Die Fäden des Zusammenhanges im Tonstücke werden, wie auch bei den folgenden Begriffen immer aufs neue verknüpft. Diese Verknüpfung muß jedoch als vornehmste Eigenschaft der Tonalität stets vorhanden sein.

Enharmonische Verwechselung. Diese gibt dem Klange vermöge der herauftreibenden Kraft des Kreuzes und der herabziehenden Eigenschaft des Be's eine neue Richtung, wodurch ein Hinübergleiten in entfernte Tonarten ermöglicht wird, ohne die Verbindung zu verlieren.

Trugschlüsse wirken zwar dem einfachen Empfinden überraschend, weil dieses den schlichten anerzogenen Verlauf erwartet, z. B. g h d f nach c e g. Das differenziertere Empfinden fühlt aber unbewußt den einen Verknüpfungston (oder mehrere) zwischen Akkord und Trugauflösung, z. B. g h d f nach a c e oder g h d f nach as c es. Jedenfalls wird bei der letzten Voraussetzung die Tonalität niemals verletzt.

Klangvertretung. Darunter verstehe ich den Einsatz eines Akkordes für einen Urklang. Die Grundfarbe des Urklanges wird durch Kreuz oder Be oder andere Töne „abgetönt", derart, daß die Grundfarbe trotz Einschmelzung fremder Farben nicht verloren geht. So gelten folgende Werte z. B. in C dur:

für Tonika: c e g — c e g a — c e g h,
für Dominante: g h d — g h d f — g h dis — as h d f,
für Subdominante: f a c — f a s c — f a c d — f as c d —
fis a c d — fis a c dis — fis as c dis.

Nebentöne, nämlich Vorhalt, Durchgangston, Wechselton, Vorausnahme geben ebenfalls dem Akkord einen neuen Farbenton, ohne die Grundfarbe zu zerstören. Die Anhäufung

der Fremdtöne kann die Grundfarbe zwar unkenntlich machen, so daß die Akkordfolge atonal erscheint. Im polyphonen Stil (z. B. bei Bach) flattert und schillert die Tonalität in allen Farben. Die Stärke des Zusammenhanggefühls ist aber dabei so groß, daß selbst die Einzelmelodik, mag sie noch so sehr mit Nebentönen gespickt sein, unser Ohr nicht verletzt. Wenige einzelne Töne auf schweren Taktteilen vermögen kraft unserer Gefühlsfäden den Zusammenhang erkennbar zu machen. Um die tiefgehenden Wurzelfasern unseres tonalen Gefühls zu erproben, spiele man einmal die chromatische Tonleiter von c aufwärts. Solange das Gedächtnis reicht, gruppieren sich sämtliche Töne ohne weiteres um c e g c′. Bleibt die Tonfolge auf einem Nebenton z. B. fis haften, setzt das tonale Gefühl um, d. h. es konzentriert sich auf fis als Tonika oder als Dominante zu h oder als Teil des Septakkordes h dis fis a (weil dis vorausging), oder als Teil des Septakkordes his dis fis gis (weil c = his und dis vorhanden), je nach meiner Willenskraft, dem tonalen Gefühl eine gewisse Richtung zu geben.

Scheinakkorde, Zusammenklänge, welche durch den Zusammenklang als Dissonanzen auftreten, obgleich sie, allein gefaßt, konsonant erscheinen, z. B. c e fisis (c e g) ein Klang, der nach h e gis hinstrebt, eine Schreibart, die z. B. das Verständnis Regerscher Tonalität erleichtert.

Orgelpunkt heißt ein liegenbleibender Ton, auf welchem (also im Baß, seltener „unter welchem", Sopran) eine Reihe tonaler oder fremder Harmonien sich bewegen. Mögen diese noch so weit sich von der Haupttonart entfernen, der Orgelpunkt sorgt dafür, daß sämtliche Harmonien im Banne des Tonalen bleiben. Dieser Vorzug stempelt den Orgelpunkt zu einem beliebten Mittel, neue selbständige Farben in die Grundfarbe hineinzutragen, wodurch das Tongemälde an Glanz und Lebhaftigkeit gewinnt.

Sequenz, die stufenweise Fortführung eines in der Regel mehrstimmigen Motivs, in der alten Musik diatonisch, in der modernen Musik vielfach chromatisch, wodurch die herrschende Tonart hingehalten wird. Sie verschafft dem Komponisten die Freiheit, vom tonalen Wege abzuweichen. Wir haben diese Abschweifung aber nur als Umweg aufzufassen, der zumeist in das Hauptbett des Tonstromes zurückführt. Die Sequenz ist nicht zu verwechseln mit

Chromatischen Rückungen oder Hemiolen, auf- oder abwärts führende melodische oder harmonische Gestaltungen in kürzerer oder längerer Linie, oder mit anderen Worten: halbstufige Rückung einer Melodie oder Harmonie auf eine andere gleichgeartete Tonart[1] im schnellen Wechsel. In der Regel sind die Akkorde, z. B. Folge verminderter Septakkorde, halbstufig steigend oder fallend, oder die melodischen Ansätze in ihrer Rückung gleichgeartet, brauchen es aber nicht zu sein, wodurch leicht die Neigung zur atonalen Auffassung eintritt. Das letztere tritt nicht ein, wenn die Rückung schließlich wieder zur Haupttonart hinführt. Sehr häufig geschieht dieses nicht, besonders in der impressionistischen Musik.

Varianten umranken die Haupttonart mit eigenen Tonkomplexen, die sich aber wie eine Verzierung bei einer Fassade dem Ganzen unterordnen.

Vorgegriffene Dominanten, für mich die interessanteste Erscheinung in der Tonalität. Vielfach werden Modulationen nach einer klangverwandten Tonart eingeleitet, durch D oder S oder andere Klangbuchstaben dieser neuen Tonart. Da wir im Augenblick nicht wissen, wohin die Klangbuchstaben zielen, wirken die Vorakkorde überraschend. Dann folgt die Entspannung durch Eintritt der neuen Tonart und wir empfinden rückwirkend nachträglich die Spannung, wodurch die Ueberraschung ihre Lösung findet. Reger drückt dieses mit den Worten aus: „Jedem Akkord kann jeder beliebige folgen, wenn der dritte dann die Verwandtschaft der beiden erklärt". — Es kommt dabei allerdings ganz auf das subjektive Tonalitätsgefühl an, inwieweit dieses der musikalischen Logik zu folgen vermag.

[1] Z. B. Grieg, Entschwundene Tage, Mittelsatz, oder Grieg, (Peters Nr. 3223) Nr. 2, Takt 14 ff., oder Chopin Op. 15, Nr. 3, Takt 77 ff.

Diese Grenzpfähle dürften genügen, eine ausgedehnte Tonalität zu umspannen[1]. Das Hauptgesetz zur Innehaltung einer gesunden Tonalität ist m. E. folgendes: Die Hineinbeziehung fremder Akkorde und Tonarten in eine Haupttonart darf die „Verknüpfungspunkte," dargestellt durch die eben aufgezählten Grenzpfähle, niemals außer acht lassen. Die bisherige Gepflogenheit, eine Haupttonart für die ganze Dauer eines längeren Tonstückes festzuhalten, behält zwar oberste Geltung, braucht aber nicht als Notwendigkeit, Vorbedingung oder Voraussetzung einer Tonalität hingestellt zu werden. Es können mehrere Tonarten in einem Tonstück regieren, aber sie müssen „tonal" wirken, sich das Gleichgewicht halten, und im Sinne der Eurythmie sich ausgleichen. Die Tonart muß für eine gewisse Dauer dem tonalen Gefühl und dem Gedächtnis erhalten bleiben. Werden diese beiden Hauptmerkmale: Verknüpfungspunkte und Eurhythmie der Tonarten verletzt, dann reden wir von Atonalität, d. i. die Erweiterung der Tonalität zu ausgedehnten fernabliegenden Maßen.

Wir unterscheiden eine gemäßigte und eine radikale Atonalität. Die gemäßigte bedient sich teilweise der Mittel, wie sie auch die Tonalität benutzt, überschreitet aber die Grenze durch Anwendung fremder Tonsysteme z. B. der ganzstufigen Tonleiter bezw. Außerachtlassung der gebräuchlichen Leittonverhältnisse. Sie durchführt einen dauernden kurzatmigen Tonartwechsel, übt Willkür gegen den unbewußten Einfluß der Tonalität, bringt Figurenspiel, dessen Einzeltöne sich fluchtartig einer harmonischen Unterlage entziehen und wirkt wie ein Kaleidoskop mit schnell wechselnden hellen und dunklen Farbflächen. Während die gemäßigte Atonalität aber immerhin sich noch innerhalb des Rahmens musikalischer Mittel bewegt, kümmert die radikale Atonalität sich nicht mehr um die uns bekannten musikalischen Werte und Beziehungen. Sie will „Urkräfte einer neuen Primitivität", keine Regeln, sondern Instinkt, die Elemente des auf sich gestellten Klanges. Sie will den „musikalischen Pointillismus", d. h. sie will wie in der Malerei musikalische Akkordflächen nebeneinandersetzen und dadurch auf unsere Empfindungen wirken. Der Anhäufung von Dissonanzen brauchen Auflösungen nicht mehr zu folgen. Die Unterschiede zwischen Konsonanz und Dissonanz haben keine oder nebensächliche Bedeutung. Eine bestimmte Tonart oder Form kommt in Wegfall. Diese Atonalität entzieht sich jeder verstandesgemäßen Erfassung. Sie lehnt jede „Musik" als solche ab und stempelt diese als bloße Dienerin der ästhetischen Idee.

Die Anhänger der Atonalität befinden sich in einem großen Irrtum, wenn sie diesem System eine Zukunft versprechen. Der Generalfehler liegt in der Verletzung des musikalischen Urgesetzes, nämlich dem Ausgleichsverhältnis der Spannungskomplexe zu den Entspannungen. Die Folge Spannung—Entspannung lebt in jedem gesunden Empfinden und stagniert nur bei kranken, abgestumpften Nerven. Füllen wir eine Musik nur mit Spannungen d. h. also mit Akkorden, denen keine befriedigende Auflösung folgt, so fühlen wir uns unbefriedigt und lehnen eine solche Musik ab. Unser Gehirn sucht zwar jeden Akkord, mag er noch so hypermodern sein, zu entwirren, d. h. es fügt ihm in der Vorstellung, im Bewußtsein oder Unterbewußtsein einen Klang bei, der dem Tonvorstellungsvermögen des Hörers entspricht. Kann das Gehirn den Akkord nicht einschalten, dann entsteht ein unaufgelöstes Schwingungskonglomerat oder Tongeräusch, mit dem wir nichts anzufangen wissen.

Wie schon angedeutet begründen die Atonalisten ihre Lehre aus der ästhetischen Eigenschaft der Töne ohne Rücksicht auf den musikalischen Zusammenhang. Sie halten die vorhin geschilderten Voraussetzungen einer Musikaufnahme nicht für maßgebend und glauben mit der Wirkung des Klanges an sich auszukommen. Dabei stoßen wir auf die strittige Frage, ob Musik ohne jegliches Verständnis genießbar sei. Ich lehne eine Bejahung dieser Frage ab. So wenig eine Sprache ohne bestimmte Wortfolge verständlich bleibt, so wenig können wir Tonreihen und Klänge ohne Zusammenhang erfassen. Zwar

[1] Um ein tieferes Verständnis dieser Punkte zu ermöglichen, müßte ein besonderer Aufsatz, mit Notenbeispielen belegt, geschrieben werden.

wirken Töne und Rhythmen auch ohne Erkenntnis eines Zusammenhangs auf unsere Nerven. Bei der Begriffslosigkeit unserer Kunst kann ferner ein Komponist bei einem nur ihm verständlichen Tonkomplex ein bestimmtes Gefühl haben. Aber der Tonkomplex gibt nicht die geringste Handhabe, daß das entsprechende Gefühl sich auf andere Hörer überträgt, weil die Gemeinschaft des Verstehens fehlt.

Der Grundstock der musikalischen Unterlagen kann sich wohl wandeln, aber darf nicht mit seinen Wurzelenden aus unserem Musiksinn herausgerissen werden. Das geschieht aber in niederem Grade durch den Impressionismus und in höherem Grade durch den Expressionismus. Darüber später[1].

Ueber einige Chorlieder von Peter Cornelius.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Fast nur durch einen Zufall bin ich auf musikalische Kostbarkeiten gestoßen, von denen ich glaube, daß sie den meisten unbekannt sein werden, trotzdem sie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstammen und einen berühmten Autornamen tragen: ich meine die sechs- und achtstimmigen Chorlieder von Peter Cornelius. Bei der Zusammenstellung eines Programms meiner Madrigalvereinigung „Deutsche Chorlieder aus vier Jahrhunderten" hatte ich nach einer überreichen Ausbeute aus dem 16. und 17. Jahrhundert und einer fast vollständigen Leere des 18. Jahrhunderts Sorge zu tragen, daß über diese Kluft von fast 150 Jahren das Chorlied im 19. Jahrhundert, dem die Romantik eine Auferstehung bereitet hatte, neben den Meisterschöpfungen der a cappella-Zeit bestehen könne. Aber das war nicht leicht. Neben der lebensvollen blühenden Melodik aller Stimmen bei den alten Meistern verblaßte der Chorsatz der Romantiker — erst spät findet ein Johannes Brahms in seinen Motetten und den Fest- und Gedenksprüchen über Bach hinweg den Anschluß an den Stil der alten Meister wieder —; die Vorzüge der Romantiker andrerseits kamen in ihren Klavierstücken und den Liedern mit Klavier viel unmittelbarer zur Geltung als in den Chören. Da sah ich, ohne große Hoffnung, den zweiten Band der Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Cornelius durch, der die mehrstimmigen Gesänge enthält. Ohne große Hoffnung —, denn es war mir mit Cornelius gegangen, wie vielleicht noch vielen Freunden seiner Musik: daß man bei aller Sympathie für diesen innigen, gemütstiefen Dichterkomponisten doch so oft von der Schwäche des musikalischen Ausdrucks enttäuscht ist. Man muß Cornelius lieben, um ihn immer gelten zu lassen, und das Prädikat „feinsinnig" mit aller Beschränkung, die man in dieses Wort legen kann, paßt auf niemanden besser als auf diesen auch körperlich zarten Künstler, der so schwer am Leben getragen hat. Vielleicht ist das der Grund, warum man Liedern und Duetten von ihm so selten im Konzertsaal begegnet, warum er sogar in der häuslichen Musikpflege so über Gebühr vernachlässigt zu werden pflegt. Und nun das so viel schwerer zu bemeisternde Gebiet der Chormusik! Würde jemand nach den Liedern Cornelius die Gestaltungskraft zutrauen, Chorwerke zu bilden? Je weiter ich aber in dem Band blätterte, desto mehr wurde ich in Erstaunen gesetzt und immer mehr zu heller Bewunderung hingerissen. Schon die Männerchöre erheben sich weit über das Niveau seines Liedschaffens; sie sind, wenn auch längst nicht nach Verdienst gewürdigt und gesungen, doch dem gebildeten Musiker bekannt: Der alte Soldat („Und wenn es einst dunkelt" — ein neunstimmiger Männerchor mit gewaltiger innerlicher Steigerung!), das Reiterlied (beide aus Op. 12), die Trauerchöre Op. 9 mit dem bekannten „Pilger auf Erden" (auf die Melodie von Schuberts Lied „Der Tod und das Mädchen") — diese Werke darf man über Schumann und Mendelssohn neben die lyrisch unerreicht gebliebenen Männerchöre Franz Schuberts stellen. Leider ist Cornelius im Petersschen Volksliederbuch für Männerchor (dem sogenannten Kaiserliederbuch) nur ungenügend und in der Ausgabe für gemischten Chor gar nicht vertreten! Wie eine solche Unterlassung in der sonst ausgezeichneten Sammlung, die auch größere und recht schwierige Kompositionen bringt, möglich gewesen ist, kann ich nicht verstehen.

Gleich das erste der Corneliusschen Chorlieder für gemischten Chor, ein Beethoven-Hymnus auf die Hundertjahrfeier 1870, ist eine prächtige Arbeit, bei der auf die Worte „Kampf um Licht in ewigem Krieg" das Hauptthema der „Eroica" musikalisch eingeführt wird; wäre nicht im letzten Jahr mit seinen zahllosen Beethoven-Feiern auch dafür eine Aufführungsgelegenheit gewesen? Noch ungleich bedeutender aber sind die Chöre, um derentwillen ich diese Zeilen schreibe: „Der Tod, das ist die kühle Nacht" (achtstimmig), „An den Sturmwind" (achtstimmig), „Jugend, Rausch und Liebe" (sechsstimmig, kanonisch) (diese drei Op. 11); Liebe (Op. 18), drei religiöse Chorlieder auf Texte von Angelus Silesius (sechs- und achtstimmig), und Requiem (nach Hebbels Gedicht „Seele, vergiß sie nicht"), sechsstimmig, mit Streichern ad libitum (nachgelassenes Werk, nur in der Gesamtausgabe enthalten).

Den Anreiz zu derartigen vielstimmigen Vokalwerken, die ein sehr großes und durchgebildetes Können verlangen, verdankt Cornelius vielleicht weniger dem Kontrapunktunterricht, den er in seiner Jugend von S. Dehn empfangen hatte, als der Freundschaft, die den gereiften Mann mit Karl Riedel, dem Begründer des nach ihm genannten berühmten Gesangvereins in Leipzig und genialen Wiedererwecker alter Chormusik, verband. Von 1869 an datieren diese regen musikalischen Beziehungen und dauern bis zum Tode des Künstlers (1874): „Ich habe diese drei Stücke (die Chöre Op. 11) Deinem Verein gewidmet, als Dank dafür, daß ich in diesem Kreis eigentlich zum ersten Mal lebendig als Musiker auftreten durfte . . .," heißt es in einem der zahlreichen Briefe an Riedel. Den achtstimmigen Chorsatz behandelt Cornelius bald doppelchörig (nach Art der Motetten Bachs), bald mit übereinandergelagerten acht Stimmen nach Art der Italiener des 16. Jahrhunderts. Wohl in dem Bestreben, für den ausgezeichneten Verein etwas zu schreiben, was seiner Leistungen würdig wäre, wagt Cornelius hier Intonations- und Stimmführungsschwierigkeiten und harmonische Kühnheiten, wie sie in der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts nur sehr selten noch anzutreffen sind. Erst wieder in der Brahmsschen Motette „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" und den sechs geistlichen Chorliedern Hugo Wolfs findet man Aehnliches. Am genialsten erscheint mir Op. 11 Nr. 1: „Der Tod, das ist die kühle Nacht". Dieses wundervolle Gedicht, eines der wenigen ganz ohne Einschränkung schönen von Heine, für achtstimmigen Chor zu setzen, mag manchen vielleicht befremden. Aber ist eine Vereinigung menschlicher Stimmen nicht ein unendlich sensibleres Instrument als Klavier oder Orchester, und liegt der Fehler nicht in uns, daß wir uns gewöhnt haben, nur noch dem Einzellied das Recht subjektiver Empfindung zuzugestehen, einfach weil wir die Tradition der alten, so viel reicheren und wahreren Gesangsmusik verloren haben? Nur dürfen wir nicht, wie seither, in Massenchören das alleinige Heil suchen, sondern einen von dreißig bis vierzig guten Stimmen und gebildeten Menschen bestehenden Chor als das Normale für a cappella-Musik ansehen.

Cornelius beginnt doppelchörig, mit zuckenden Rhythmen und einer schneidenden Dissonanz auf „Tod":

1. Chor — mf — 2. Chor — p

Der Tod, das ist die küh - le Nacht, das Le - ben

[1] Ich erkläre mich gerne bereit, einmal eine Notenbeilage der „Neuen Musik-Zeitung", und zwar ein modernes Tonstück, nach den Grenzpunkten der Tonalität klanglich zu zerlegen, und bitte deshalb eventuell um Vorschläge.

Und dann später, Takt 14 ff.:
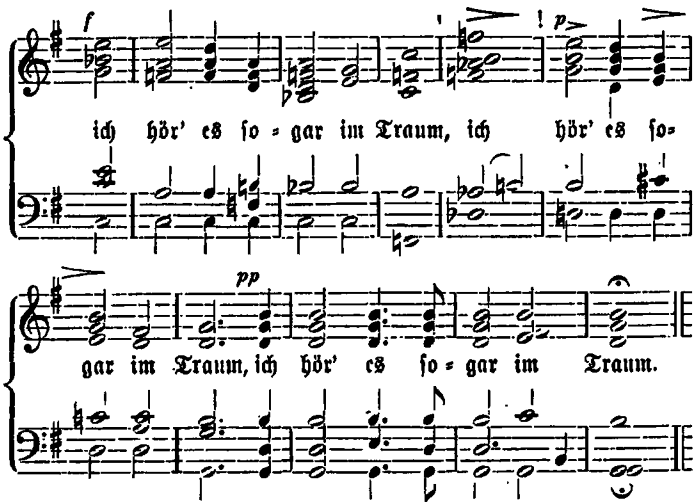
In dieser müden und schmerzlichen g moll-Stimmung schließt die erste Strophe. Nun erhebt sich aus dem Chor ein Solotenor und singt (ganz ohne Begleitung) die Weise unendlicher Liebessehnsucht, noch in Moll, verhalten und zaghaft:

In dieses ges des Tenors hinein setzen andere vier Chorstimmen ein:

Ist diese Stelle nicht traumhaft schön? Sie hat mir einen ganz neuen Begriff von Cornelius gegeben. Welcher Zauber liegt über dieser harmonisch so naheliegenden Ausweichung nach Fis dur, durch ihre einzigartige Einführung, wie in der Rückkehr nach B dur, welche Innigkeit in der Melodie!

Nun wächst und schwillt das sehnsuchtsvolle Drängen in achtstimmiger Verflechtung aller Stimmen, von der ich hier im Auszug keinen Begriff geben kann; der Satz mündet in G dur, und da tritt eine neue, süße Melodie des 1. Soprans über die thematische Viertel- und Achtelbewegung der andern Stimmen:

Später, gegen Schluß, nach einem von drängender Bewegung erfüllten Orgelpunkt der Tonika, erfolgt, nach neuen harmonischen Kühnheiten, eine auffallende Wendung nach der zweiten Unterdominante mit einer Rückleitung, wie sie in der ganzen mir bekannten Musikliteratur nicht mehr vorkommt:



Diese einzigartige Verbindung von des-Septakkord (man hört das h zunächst als ces) und d-Quartsextakkord ist hier möglich geworden durch Einschaltung des Vorhalts e vor d; wesentlich für die Wirkung ist auch das diminuendo, im Sinne einer seligen Entspannung. Die Stelle behält einen seltsamen Reiz, wie oft man sie auch spielen oder hören mag. Und wie schön sind die Schlußtakte, in denen sich nur in den Mittelstimmen noch flüsterndes Leben regt! —

Die Verlagshandlung (Siegel, Leipzig) bringt am Fuße der Partitur eine Note, in der sie um „Zusendung eines Programms derjenigen Konzerte ersucht, in denen dieses Werk Berücksichtigung fand". Fünfzig Jahre ist es nun veröffentlicht, wie oft, besser: wie wenig oft mag es aufgeführt worden sein? Welcher Chor, außer dem Riedelschen Verein, hat sich seiner angenommen? Ist es nicht beschämend, wenn von einem Meisterwerke der Chorliteratur des 19. Jahrhunderts heute noch nicht die erste Auflage vergriffen ist? Durch die ganze musikalische Welt geht jetzt eine Bewegung, die lange vernachlässigte und über dem Ausbau des Orchesters fast vergessene Chormusik, namentlich der alten Meister, wieder ernsthaft zu pflegen, allenthalben entstehen Madrigalvereinigungen und kleinere, oft häusliche Singchöre gebildeter Dilettanten. Da dürfen diese Werke nicht länger übergangen werden. Geniale Schöpfungen „empfehlen" zu wollen, wäre lächerlich, — aber es kann vorkommen, daß eine Generation ihrer vergißt, und dann ist es nötig, ihr zu sagen, daß sie da sind. Sandberger schloß 1887 seine Lebensbeschreibung des Tondichters mit den Worten: „Wie gegenwärtig die Sachen für den verkannten Meister stehen, kann man sagen: es ist ein Anfang gemacht. Die Welt ist gerecht, aber sie braucht Zeit dazu." Wir sind lange beim Anfang stehen geblieben; hoffen wir, daß die nächsten Jahrzehnte rascher der Erfüllung dieser Hoffnung zustreben mögen!

Joseph Haas

Ein Meister deutscher Kunst.

Von Joseph M. H. Lossen (Darmstadt).

Mit stetig wachsendem Interesse verfolgen vieler Augen die jüngste Entwicklung des deutschen Südens. Man glaubt an so etwas, wie eine Sendung Süddeutschlands[1] in künftigen Tagen. Und wenn auch oft der Wunsch und die Hoffnung der Vater des Gedankens sein mögen, so läßt es sich doch nicht abstreiten, daß die zersetzenden Elemente, die in unserer aufgewühlten und führerlosen Zeit auf geistigem wie kulturellem Gebiete ihr verderbendes Unwesen treiben, im Süden weniger eingedrungen sind und geschadet haben, oder doch, wo sie auftauchten, alsbald wieder zurückgedrängt und überwunden wurden. Es ist die gesunde Lebenskraft, die diesen, zu ihrer überwiegenden Mehrheit aus Landbevölkerung bestehenden Staaten entströmt, wo das lauernde Gespenst unterernährter und unsteter Arbeiterschaft oder von Not und schleichender Krankheit verseuchter, entnervter Stadtkinder nicht Fuß zu fassen vermag. Noch ist es immer die Ackerfurche, die vom Schweiß der Arbeit getränkt, alljährlich im Wechsel der Natur ihre Frucht spendet und zur Seßhaftigkeit drängt, ein Land, das von der reinen und rauhen Luft schneebedeckter Berge umweht, wo Herz und Gemüt erfrischt, Körper und Geist gesund sich hält. Das gibt dem Süddeutschen heute stärker als zuvor seine Charakterverschiedenheit vom Norden, und dieser Gegensatz empfängt auch in der Kunst seinen eigenen Ausdruck. Wie es den Mann an seine Scholle zwingt, sie ihm wert und teuer ist, so entspringt dieser Heimatsliebe eine echte, bodenständige Heimatkunst von Schlichtheit und Frohsinn, von Innigkeit und Sinnenfreudigkeit. Selbst das Gebiet der Tonkunst bleibt davon nicht ausgeschlossen. Eine zahlreiche Künstlerschaft betätigt sich hier, deren Schaffen der süddeutsche Charakter — so sehr auch die Kunst der Einzelnen voneinander verschieden sein mag — doch ein gemeinsames Gepräge und gemeinsame Merkmale verleiht. Es ist gewissermaßen die gesunde, ehrlich strebende Lebensfreude süddeutscher Gemütsart, der Einfluß einer teils lieblichen (Württemberg), teils ernsten (Baden) und teils erhabenen Naturwelt (Bayern), die die Treibhausschwüle einer angekränkelten triebhaften Sinnenwelt nicht aufkommen läßt und in dem lebendigen, steten Austausch mit der Natur der Starrheit eines trockenen Formalismus entgegensteht. Mannigfach sind die Fäden, die in den letzten Jahrzehnten hier zusammenliefen und sich zu einer bodenständigen Heimatkunst vereinigten, bald als süddeutsche Neuromantik, als Wunderhornkreis, bald als Schwäbische und Münchner Schule bezeichnet, oder in dem Sammelbegriff „Süddeutsche Musik" zusammengefaßt. Waren es in den 80/90er Jahren die Vertreter der neudeutschen Richtung, namentlich die Alex. Rittersche Tafelrunde in München, die das Wagnersche Kunstwerk propagierten und die Programmusik Berlioz-Liszt auf ihren Schild erhoben, so fand auch die Reaktion gegen dieses Arbeiten mit außermusikalischen Beziehungen (wie es die Programm-Musik entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung zur Zeit ihrer wesensfremden Veräußerlichung bevorzugte) ihre Anhänger, die, wie Jos. Rheinberger, in der Abkehr von der alternden, sich bereits überlebenden Programmusik und in der Zuwendung zur absoluten Musik in die Fußstapfen der Klassizisten Schumann-Brahms traten. Mit Rheinbergers Lehrtätigkeit begann für München, das ja seit den Tagen Orlando di Lassos stets ein Hauptzentrum musikalischer Kunst, eine durch mehrere Generationen sich hindurchziehende Epoche vorbildlicher Musikpädagogen; so der vortreffliche Lehrer und Erzieher Ludwig Thuille oder der Schüler Fr. Kloses, Rudolf Louis, die in der modernen Münchner Musikentwicklung eine bedeutsame Rolle spielen, aber auch darüber hinaus zu weitreichendem Ansehen gelangten. Von anderen süddeutschen Komponisten oder in Süddeutschland wirkenden, von süddeutscher Eigenart beeinflußten Musikern seien genannt: Aug. Reuß, W. Courvoisier, Fr. Klose, H. v. Waltershausen, W. Braunfels, H. K. Schmid und Jul. Weismann, die unter Wahrung ihrer persönlichen Eigenart sich bald den Neudeutschen, bald den Klassizisten anschlossen oder sich von beiden Kunstrichtungen durchdringen und befruchten ließen, während bezeichnenderweise die dem süddeutschen Charakter fernliegenden Schönberg, Schreker, Debussy oder die musikalischen Anarchisten so gut wie gar keinen Anklang finden sollten. In diesem Zusammenhang muß auch Max Regers gedacht werden, der, seiner Herkunft nach Bayer, in München in den Jahren 1901—1907 als Kompositionslehrer wirkte und dessen Klassizismus und Barockkunst auf einen großen Teil der gegenwärtigen Süddeutschen einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat.

Die wohl weitaus stärkste und eigenste Begabung unter seiner Schülerschaft entstammt gleichfalls dem Bayernland. Es ist der in Stuttgart lebende Joseph Haas, eine kerndeutsche Natur, ein echter deutscher Künstler, keiner zwar von jenen Stürmern und Drängern, die da mit Leidenschaft oder gar Radikalismus nach neuen Pfaden und Zielen suchen, und doch einer, der seine eigenen Wege geht, ruhig, sicher und zielbewußt,

[1] S. a. E. Petschnig, Süddeutschlands Sendung. Jahrg. 1920 dieser Zeitschrift S. 309 f.

einer, der voller Musikantenfreudigkeit uns stets etwas zu sagen hat und auch zu sagen weiß. Mehr und mehr hat in den letzten Jahren seine Künstlerschaft sich Bahn gebrochen und durchgesetzt. — Geboren zu Maihingen (Bayern) am 19. März 1879 als jüngster Sohn des Volksschullehrers Alban Haas steht Joseph Haas heute in seinem 43. Lebensjahre. Von früh auf mit starker musikalischer Veranlagung begabt, sollte es ihm erst im späteren Alter vergönnt sein, sich voll und ungehemmt seiner musikalischen Neigung hinzugeben. Für den Lehrerberuf bestimmt und ausgebildet, erhielt er als Volksschullehrer verschiedene Anstellungen, zuletzt in München. Hier lernte er 1903, anläßlich eines Konzertes, Max Reger kennen, bei dem er fortan neben seinem Schulamte mit sorgfältigem Fleiß theoretischen Studien oblag. Nach dessen Weggang von München folgte Haas ihm an das Leipziger Konservatorium, und wurde dort für ein Jahr Schüler von Ruthardt (Klavier), Straube (Orgel), Hoffmann (Instrumentation), Krehl (Formenlehre), Sitt (Partiturspiel und Direktion), während die Münchener Studien bei Reger ihre Fortsetzung fanden. 1908 kehrte der mit dem Arthur Nikisch-Stipendium (für die beste Kompositionsleistung) Ausgezeichnete nach München zurück, wo er nach seinem einjährigen Urlaub den Unterricht an der Volksschule wieder aufnahm. Endlich sollte für ihn die Stunde schlagen, sich ganz der Musik zu widmen. Es war im Jahre 1911, da erhielt er durch Max von Pauer einen Ruf als Kompositionslehrer an das Kgl. Konservatorium in Stuttgart, nachdem dort zwei Jahre zuvor gelegentlich des deutschen Tonkünstlerfestes seine Violinsonate Op. 21 (durch Pauer und Wendling) ihre Uraufführung erlebt hatte. Frohen Herzens, nunmehr ausschließlich seiner musikalischen Neigung leben zu können, trat er sein neues Lehramt in Stuttgart an, und von hier aus schuf sich Haas bald eine große Gemeinde, unterstützt von angesehenen Künstlern wie Abendroth, Laber, Pauer, Georgii, P. O. Moeckel, Schmid-Lindner, Karl Erb und dem Wendling-Quartett, die sich tatkräftig für seine Kunst einsetzten, während er an Männern wie Dr. Rud. Louis und Prof. Dr. Nagel werbeeifrige Förderer fand, die mit der Feder seine Kunst verbreiteten.



Joseph Haas.
Nach einer Radierung von Franz Weegmann, Stuttgart.

Haas' Werke umfassen mit Ausnahme der Oper alle Zweige der Tonkunst: Orchester, Instrumental- und Vokalmusik, Kammer- und Hausmusik. Und wenn Haas auch gerade mit seiner intimen Hausmusik sich eine ureigene Domäne geschaffen, so hält es doch schwer, die einzelnen Gebiete seiner Kunst ihrer absoluten Qualität nach gegeneinander abzuwägen und zu sagen, welcher Gruppe der Vorzug zuzuerkennen. Zeigen doch Schöpfungen wie seine Heitere Serenade, seine Orchestervariationen über ein altdeutsches Volkslied, namentlich aber seine gewaltige Klaviersonate, daß Haas durchaus nicht nur Genremusiker und Hauspoet, sondern auch ein Meister in der Lösung größerer Aufgaben ist, indem Gehalt und Gestalt sich zu adäquatem Ausdruck gegenseitig durchdringen. Die große Form, die symphonische Linie sind ihm keineswegs Fremdgebiete, vielmehr versucht er sich hierin mit nicht geringerem Glück und Gelingen, als in den feinen, meisterlichen Gebilden seiner gemütvollen, geist- und humorsprühenden Kleinwelt, jenen entzückenden Märchen, Romanzen und Liedern, in denen Kobolde und Wichtelmännchen spukhaft und gespenstisch vorüberhuschen, um sich dann wieder mit seiner echten tiefen Kinderseele in fröhlicher Anmut oder träumerischen Versonnenheit schlichter Empfindung hinzugeben. Die feinfühlende poetische Auffassung und der geistreiche, erquickende Humor dieser Hausmärchen, fern aller Plattheit und Sentimentalität, eroberten sich warme Sympathien, die ihm schnell den Titel eines Hauspoeten und musikalischen Spitzwegs (Prof. Nagel) eintrugen; und dies nicht mit Unrecht, doch ohne den Beigeschmack des Spießbürgerlichen und Philisterhaften.

Seine musikalischen Grundlagen schöpft Haas vornehmlich aus Regers Kunst. Aber wiewohl er ein würdiger und gelehriger Schüler seines Lehrers und dessen Kunst der Ausgangspunkt für das eigene Schaffen bedeutete, so entwickelte er sich doch mit jedem neuen Werke mehr zur selbständigen Freiheit und persönlichen Eigenart, die ihn bei aller anfänglichen Anlehnung an sein Vorbild in deutlich erkennbarem Vorwärtsschreiten einen neuen Stil finden ließ, dem es nach Inhalt und Form gelang, sich von Reger unabhängig zu machen, ein Stil, der sich von dem seines Lehrers oft merklich unterscheidet. Von dem Problematischen oder auch Kombinatorischen Regerschen Schaffens hält er sich frei, und der Weltschmerz und lebensverneinende Zug Regers wandelt sich bei ihm zur lebensbejahenden Kunst. Während uns bei Reger vieles erklügelt und gesucht erscheinen will, herrscht bei Haas natürliche Empfindung und ungezwungene Frische. Entgegen dem Eindruck von Reflexion und Geschraubtheit Regerscher Art liegt etwas Offenes, Wahres und Gesundes in dieser Haasschen Kunst, die unberührt von Modegeist oder verblüffender Effekthascherei ist. Regers vielfache Häufung des harmonischen Materials und kontrapunktische Ueberladung, sein unruhiges Modulieren überwindet Haas durch die Einfachheit und Durchsichtigkeit seines klangschönen Satzes, gleich Filigranarbeit wie aus feinsten Fäden gewirkt, ja, im Hinblick auf die Orchesterwirkung oftmals von allzu subtiler Struktur. Bei aller Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit in melodischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht bleibt diese Kunst doch von schlichter Natürlichkeit. Mit den einfachsten Mitteln weiß Haas die schönsten Wirkungen zu erzielen, er ist ein sicherer Gestalter. Dabei kommt ihm wohl die Prägnanz und plastische Eindringlichkeit seiner Ausdrucksart zu statten; indes was hülfen alle Einfälle, träte nicht jene Sorgfalt hinzu, die sich bis ins Kleinste erstreckt, ohne sich jedoch im Detail zu verlieren. Wer einmal auf die oft unscheinbar kurzen Schlüsse aufmerksam geworden, der wird staunen, wie hier in wenigen Takten (als einer Art Epilog) sich ein eigenes Leben spiegelt und sie nicht etwa in einer phrasenhaften Redewendung ausklingen.

Haas ist in erster Linie Zeichner. Das erweisen auch die ins Zeichnerische übergreifenden Farbenlinien. Dennoch ist er kein Verächter der Farbe, wenn er auch jede unbegründete klangliche Uebertreibung meidet. Die Selbstherrlichkeit von Harmonie und Klang, wie wir sie etwa bei Schreker treffen, erkennt er nicht an. Sie würde seine Formen zersprengen, ebenso wie ein schrankenloses Draufgängertum oder Elementarausbrüche ungezügelter Leidenschaften. Nichtsdestoweniger kennzeichnet ihn freudiger Schwung und feuriger Uebermut, dem der Schalk im Nacken sitzt, aber wo es geschieht, ist es die Souveränität des Meisters, der in weiser Beschränkung und Mäßigung sich vor dem Zuviel geflissentlich hütet. Und bei allem Farbensinn herrscht auch in der Farbenmischung die Feinkunst ebenmäßiger Schönheit, die die einzelnen Farben nicht grell und unvermittelt nebeneinander stellt oder sie dick und schwülstig aufträgt, vielmehr ist es der Ausfluß ausgebildeten Formensinns einer edlen und eindrucksstarken Sprache. Dabei liegt ihm ein überfeinertes, parfümiertes, seelenloses Aesthetentum ebenso fern wie kühl berechnende Verstandestätigkeit. Und gerade die Vereinigung der linearen Elemente mit klanglich farbigen Schattierungen, wie sie sich vorzüglich in den kleinen Formen so ungemein charakteristisch für Haas auswirkt, zaubert in ihrer ganzen liebenswürdigen, heiteren Anmut, in dem Reichtum glücklicher und origineller Eingebungen immer neue Lichter und Gestalten hervor.

So sehen wir eine harmonische Verschmelzung und Ausgeglichenheit von Wollen und Können, und daß damit eine gründliche, gediegene Kenntnis des technischen Rüstzeugs, ein hervorragendes satztechnisches Können Hand in Hand geht, bedarf nach dem Gesagten wohl keiner besonderen Bestätigung mehr. Haas' warmfühlende, volkstümliche Melodik ist von klarer Symmetrie, sich in der Reprise des von ihm gepflegten dreiteiligen Typus in zartem ornamentalem Melisma auflösend, doch stets unter Ausschaltung äußerlicher und brillierender Virtuosenhaftigkeit. Die motivische Gestaltung und thematische Erfindung, erst recht die Abwandlung und Verarbeitung der einzelnen Themen, entwickeln in ihrem Reichtum immer neue Reize, unterstützt von einer feindifferenzierten Harmonik, in der sich Regersche Spuren und Grundlagen (ähnlich wie in den Scherzis) noch am meisten zu erkennen geben, während die rhythmische Erfindung und Gestaltung wieder mehr auf eine spezifische Haas-Eigenheit weist. Und dieser motivisch, melodisch und rhythmisch gleich anziehenden Lebendigkeit gesellt sich die Art seiner klargeprägten Formen hinzu, die in ihrer Gliederung einen ausgesprochenen Sinn für das Architektonische verraten. Da ist es vor allem die starke Bevorzugung der dreiteiligen Liedform, sei es in einfacher oder vielfacher (erweiterter) Erscheinung unter Anfügung einer kurzen, aber darum nicht weniger wesentlichen Coda. Aus dieser dreiteiligen Form besteht namentlich das äußere Gefüge seiner Hausmusik, echte, wahre Hausmusik, nicht eine, die es sein will und daher gesucht wirkt, aber auch keine, hinter deren Namen sich süß-sentimentale, fade und schale Salonmusik verbirgt, die heute den Hauptbestandteil unseres häuslichen und privaten Musizierens ausmacht. Erst wenn wir uns frei gemacht haben von dem geisttötenden, gewohnheitsmäßigen Musik*betrieb* und wieder einer häuslichen Musik*pflege* zustreben, werden denjenigen, denen das Ideal künstlerischer Kultur eine ernste Sache ist, die Schöpfungen Haas' willkommene Gaben sein, die man lieb gewinnt und gewinnen muß. Der freilich, der sich eitles, virtuoses Blendwerk erhofft, wird schlecht auf seine Rechnung kommen. Dafür ist Haas eine viel zu ursprüngliche, poetische Musikantennatur.

Haas' gesamtes Schaffen läßt sich in drei große Entwicklungsstadien scheiden. Die erste umfaßt die kompositorischen Versuche seiner Frühzeit (Klavierstücke, Lieder, Motetten, Singspiele, selbst Symphonische Dichtungen) bis etwa 1904, also bis zur Bekanntschaft mit Reger. Sie sind sämtlich unbezeichnet und m. W. wohl ausnahmslos unveröffentlicht. Die zweite Schaffensperiode steht ganz im Zeichen Regers. Sauber und korrekt gearbeitet, entbehren die Werke noch der spezifischen Eigenart und folgen unverkennbar auf Schritt und Tritt dem Lehrer und Vorbild. Die indes immer einmal sich bemerkbar machenden Versuche, von Reger loszukommen (Op. 14, 15, 16 u. a. m.) wollten zunächst noch nicht gelingen, gleichwohl wächst, unscheinbar in ihren Anfängen, die Haassche Natur Stück um Stück heran, um dann in der dritten Periode mit Erfolg den Bann zu durchbrechen und als freier, selbständiger Meister hervorzutreten. — Im Nachfolgenden beschränke ich mich lediglich auf diese letzte Gruppe, die den eigentlichen Stil Haas' repräsentieren.

Die Klavierkompositionen, durchweg von nicht allzu schwerem Klaviersatz, verlangen spieltechnisch eine leichte Hand und einen oft äußerst subtilen, sauberen modulationsfähigen Anschlag. Wieviel könnte doch unser moderner Klavierunterricht aus diesen Werken lernen und Nutzen für Können und Geschmack ziehen! — Außer drei Heften „Hausmärchen" (Op. 35, 43, 53)[1], den „Wichtelmännchen" (Op. 27) und „Gespenstern" (Op. 34) sind es die sinnigen „Deutschen Reigen und Romanzen" (Op. 51), denen in Kürze bei Schott ein weiterer Zyklus „Schwänke und Idyllen"[2] folgen wird. Schwieriger schon geben sich die auf den Tod eines Freundes geschriebenen Elegien (Op. 42 „Alte unnennbare Tage"), deren verhaltene Art und Beklommenheit nur vereinzelt von helleren und freundlicheren Lichtstreifen gleich auftauchenden Erinnerungen durchbrochen werden. Noch intensiveres Studium erheischen die geistreichen „Eulenspiegeleien" (Op. 39), während die wuchtige, groß angelegte und gedankentiefe Klaviersonate (Leuckart Op. 46) nur ausgebildeten Pianisten zugänglich sein dürfte. Für die Zwecke der Hausmusik kämen dagegen wieder in Betracht: die reizvollen Stücke für Violine und Klavier („Grillen" Op. 40), Violoncello und Klavier („Zwei Grotesken" Op. 28), für Violoncello allein („Sommermärchen" Op. 30) und für Oboe und Klavier (Op.23 „Ein Kränzlein Bagatellen"), Schöpfungen, die viel zu wenig beachtet und bei dem Mangel derartiger Literatur neuerer Zeit die weiteste Verbreitung verdienten. Das gleiche gilt auch von der Waldhornsonate (mit Klavier, Op. 29) und dem dankbaren Kammertrio für zwei Violinen und Klavier (Op. 38). Damit kommen wir zur Schwester der Hausmusik: der Kammermusik. Hier wäre neben dem vorerwähnten Kammertrio das Divertimento (Streichtrio Op. 22)[3], das Streichquartett-Divertimento Op. 32[4] und das klangschöne Streichquartett (Op. 50) zu nennen, das bereits vielerorts gespielt und mit seinem ausgesprochenen Kammermusikcharakter wohl zu dem Besten von heute auf diesem Gebiete gezählt werden kann. Dem gleichen Rahmen warmer Empfindung fügen sich die zahlreichen Lieder ein, gleichviel ob die strophisch gehaltenen, munteren Kinderlieder: „Rum bidi bum" (Op. 33 Leuckart) und „Trali, Trala" (Op. 47) oder die „Kuckuckslieder" (Op. 46), die sechs Lieder nach Gedichten von Cäsar Flaischlen (Op. 48), die „Lieder des Glücks"[5] (Op. 52 textlich nicht so glücklich) und die „Heimlichen Lieder der Nacht"[5] (Op. 54), die gegenüber dem Liedschaffen Regers einen ungleich feineren literarischen Geschmack und innigeres Empfinden bekunden. Und um endlich das Bild des Haasschen Schaffens zu vollenden — das der Raumkürze wegen nur zusammenfassend behandelt werden konnte — sei noch der Orchesterwerke Erwähnung getan, so der „Heiteren Serenade" (Op. 41) und der „Variationen über ein deutsches Volkslied" (Op. 45, Leuckart).

Das ist die Kunst eines echten deutschen Künstlers, eines unserer feinsinnigsten Musiker, die Kunst eines Meisters gesunden und befreienden Humors, heller Frische und gemütstiefer Empfindung. Und diese Kunst, so urdeutsch in ihrem Wesen und ihrer innersten Seele, reizvoll von Gehalt und Gestalt, wurzelt ihrem tiefsten Geiste nach im Boden der Heimat und des deutschen Hauses.

[1] Wo nicht anders angegeben, ist alles im Wunderhornverlag in München erschienen.
[2] Inzwischen erschienen als Op. 55.
[3] Bei Kistner, Leipzig.
[4] Bei Leuckart, Leipzig.
[5] Verlag Schotts Söhne, Mainz.



L. Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege.

Dies Buch[1] des Referenten für Musik im preußischen „Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung“ geht über Preußen hinaus alle diejenigen deutschen Musiker und Musikliebhaber an, die das Unbefriedigende der heutigen Verhältnisse in Musikpflege und -erziehung fühlen.

Das Buch ist wohltuend insbesondere in zwei Beziehungen: indem es nicht unter irgend einem engen Parteigesichtswinkel von heute und gestern, sondern aus der Perspektive der Jahrhunderte heraus gesehen und geschrieben ist, und zweitens darin, daß seine Reformvorschläge nüchtern und sachlich sind und auf dem Boden des Durchführbaren stehen.

Die Ausführung derartiger Pläne auch nur in ihren Grundzügen wird eine Reihe von Jahren erfordern. Es wäre sehr zu wünschen, daß inzwischen weiteste Kreise, Zeitschriften, Organisationen und Verbände, einzelne Künstler und Schriftsteller sich zu diesen Fragen äußerten, um in ständiger Wechselwirkung aller Erfahrungen und Gesinnungen alle wertvollen Kräfte zu dem verantwortungsvollen Werk heranzuziehen. Alle Einzelfragen müssen dabei von dem leitenden Grundgedanken aus behandelt werden, daß Musikpflege und Musikschaffen zum kostbarsten geistigen Besitz und Ausdruck des Volksganzen gehören; daß es sich handelt um Erhaltung und Wahrung der Schätze der Jahrhunderte; daß das Erbe großer Vergangenheit der Gegenwart und Zukunft unentrinnbare Verpflichtungen auferlegt.

Kestenbergs Buch ist von diesem Verantwortungsgefühl erfüllt. Doch gilt es, diesen Gedanken aufs deutlichste zu betonen, weil er noch lange nicht tief genug ins allgemeine Bewußtsein eingedrungen ist.

Im Anfang muß die Erkenntnis stehen, daß heute, trotz unseres großen Aufwands für musikalische Zwecke, trotz unseres umfangreichen Konzert- und Unterrichtsbetriebs, unsere musikalische Kultur, gemessen an den Blütezeiten der Vergangenheit, einen erschreckenden Tiefstand erreicht hat. Zum schärfsten Ausdruck kommt das in der Stellung der Schaffenden. Man kann sagen, daß heute überhaupt kaum ein Bedürfnis nach neuer Musik, nach dem musikalischen Schaffen der jüngeren unter den Lebenden, besteht. Gewohnheitsmäßig und anstandshalber schleppt sich die Uebung weiter, in den Konzerten in geringem Umfang auch Kompositionen der Lebenden zu bieten. Aber der weitaus überwiegende Teil der Musikliebhaber und Konzertbesucher und auch der ausübenden Künstler befände sich durchaus wohl ohne das mindeste Verlangen nach dem Schaffen der Gegenwart.

Das Lähmende, Kunstwidrige einer solchen Lage ist unbestreitbar. Alle Epochen hoher künstlerischer Leistungen sind eben gekennzeichnet durch Bedürfnis und Teilnahme an dem gegenwärtigen, zeitgenössischen Hervorbringen. Es wäre aber gleich kurzsichtig, wollte man die Schuld an dem heutigen Zustand bei den Schaffenden suchen oder sie den Genießenden zuschieben. Die Entwicklung im Verlauf des 19. Jahrh. war zwangsläufig. Sie stand einerseits unter der gewaltigen Ausstrahlung des Schaffens der großen Meister, der ein ausgesprochen historischer Sinn noch entgegenkam; anderseits war sie bestimmt durch das zunehmende Eindringen geschäftlicher Gesichtspunkte in die Musikpflege. Beiden Einflüssen konnte das jeweils zeitgenössische Schaffen immer weniger Widerstand entgegensetzen, weil es zugleich mehr und mehr der „Gebrauchsmusik“ sich entfremdete; weil materiell und individualistisch gerichtete Geistesströmungen der Musik keinen Raum innerhalb der öffentlichen Bedürfnisse ließen. Aber auch der private Musikliebhaber verlor mehr und mehr den Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Schaffen, da ihm zunehmende eigene Gebundenheit bei zunehmender technischer Kompliziertheit der Werke die Möglichkeit des eigenen Nachschaffens mehr und mehr nahmen und ihn vom geistesverwandten Mitschöpfer zum trägen Genießer erniedrigten, der statt geistiger Anregung und Anstrengung bequemes, arbeitsloses Hinnehmen sucht.

Die Erkenntnis dieser Verhältnisse allein kann zur Besserung führen. Je mehr das Bewußtsein der Beteiligten dafür erwacht, desto entschiedener wird die Wendung sein. Kestenbergs Buch weist den Weg; er führt, wie alle Wege in die Zukunft, über die Jugend. Die ganze Erziehung in allen ihren Zweigen, auf allen Stufen mit Musik zu durchdringen, die Ausbildung der Berufsmusiker möglichst von früh auf zu verinnerlichen und vergeistigen, ist sein Plan. Die Einzelheiten möge man dem Buche selbst entnehmen. Eine einigermaßen sinngerechte Durchführung vermag innerhalb weniger Jahrzehnte die Grundlagen einer allgemeinen musikalischen Volkskultur zu schaffen. Auch heute noch bewährt sich die tiefe musikalische Veranlagung unseres Volkes in einem gewaltigen Musikbedürfnis. Operette, Kaffeehaus- und Kinomusik, Schlager und Tänze, die zunehmende Verbreitung der Gitarre und Laute und anderes sind der Beweis dafür. Aber der ernst zu nehmenden, führenden Komposition sind alle diese Gebiete verschlossen. Händels Opernmelodien waren einst in London wirkliche Gassenschlager; Haydns und Beethovens Symphonien wurden in den Hausorchestern der Wiener Fürsten von Lakaien und Köchen zuerst aufgeführt. Heute trennt eine tiefe Kluft das hochstehende Schaffen vom Musikbedürfnis der Massen. Denn dieses ist derart platt und geistig anspruchslos, daß der Künstler, in dem die großen geistigen, sittlichen und persönlichen Probleme der Zeit brennend sind, keine Ausdrucksmöglichkeit dafür findet. Eine allgemeine musikalische Volkserziehung wird das Musikverlangen nach der geistigen und technischen Seite hin ausbilden und in seinen Ansprüchen heben und dadurch die Grundlage für eine breite Berührungsfläche zwischen Schaffenden und Fordernden gewinnen. Die Komponisten werden entgegenkommen müssen; die allgemeine Entwicklungsrichtung der letzten Jahrzehnte auf technische Kompliziertheit hin kann nicht mehr lange weiter verfolgt werden. Es handelt sich darum, einen neuen Stil zu finden, der, bei aller Höhe und Würde, in den Grundlagen wieder einfach ist. Was hilft alle Komposition, wenn nur die Musikinstitute weniger großer Städte, nur einige höchststehende Solisten und Solistenvereinigungen im Besitz der technischen Mittel sind, sie zulänglich auszuführen? Eine rückwärts schauende, die neuen technischen Errungenschaften verwässernde, „popularisierende“ Richtung könnte natürlich die Aufgabe nicht lösen, sondern nur die Vorwärtsentwicklung zu einem neuen Stil, einer „ars nova“. Was um 1300, um 1600, um 1750 möglich war, die Erlösung von der Ueberkompliziertheit durch Auffinden eines neuen Stilprinzips, muß auch heute wieder möglich sein. Nicht von heute auf morgen, durch eine oder zwei Persönlichkeiten, sondern als natürliches, langsam reifendes Ergebnis einer gemeinsamen, mehr und mehr gemeinsam bewußt werdenden Entwicklung zu besseren Zielen.

Mit Abwarten, bis dieser neue, ideale Zustand erreicht ist, ist es allerdings nicht getan; es muß lebendig darauf hingearbeitet werden. Hier setzen Kestenbergs Vorschläge zur Musikpflege ein. Soweit sie die Pflege überkommener Schätze betreffen, werden sie auf allgemeine Zustimmung rechnen können. Deshalb muß ganz besonders betont werden die Notwendigkeit der Pflege des zeitgenössischen Schaffens. Vom Konzert in seiner heutigen Form ist dafür nichts Durchgreifendes zu erwarten; dazu ist es zu abhängig vom Geschmack der Bezahlenden. Alles kommt darauf an, neue Berührungspunkte zwischen Schaffenden und Fordernden zu finden. Eine Hauptfrage dabei ist die der „Gebrauchsmusik“. Hier liegen die Dinge augenblicklich hoffnungslos. Ich glaube nicht, daß es, wie Kestenberg meint, genügt, private oder öffentliche Aufträge zu geben, um die Komposition in dieser Richtung anzuregen. Der künstlerisch voll verantwortungsbewußte Komponist wird, abgesehen von bedeutungslosen Gelegenheitsarbeiten vielleicht, nicht in der Lage sein, sich innerhalb der heute gegebenen und möglichen Bedürfnisse an Gebrauchsmusik auszusprechen. Aber gerade seine höchste Leistungsfähigkeit gilt es im entgegenkommenden Bedürfnis einzufangen. Heute ist

[1] Verlag Quelle & Meyer. Leipzig 1921.

das unmöglich; das heutige Musikschaffen ist unrettbar dem l'art pour les artistes verfallen.

Aufs tiefste zu bedauern ist es, daß auch die Kirche sich im Lauf des letzten Jahrhunderts dem Bedürfnis nach neuer Musik entwöhnt hat. Damit ist die wertvollste, edelste Form der Gebrauchsmusik verloren gegangen. Auch hier ist keine Hoffnung; das religiöse, oder besser kultische Bedürfnis ist in breiten Massen nicht mehr lebendig genug, um eine Neubelebung des kirchenmusikalischen Schaffens zu ermöglichen.

Indessen sind doch Kräfte am Werk, die in der gewünschten Richtung wirken. Die Gründung von Gesellschaften (z. B. Berlin, Köln, Königsberg), die sich dem Studium und der Pflege des zeitgenössischen Schaffens widmen, ist ein bedeutendes Zeichen. Weiteste Ausbreitung ist diesem Gedanken zu wünschen. Es mag zunächst nicht immer erquicklich sein, was in den Aufführungen dieser Gesellschaften ans Tageslicht kommt. Aber dem Schaffen der Gegenwart ist endlich eine Vegetationsfläche geboten, auf der es sich weiterzuentwickeln vermag. —

Gelingt es, Musikerziehung und Musikpflege, d. h. das Bewußtsein und Verlangen weitester Kreise der an der Musik Teilnehmenden in der angedeuteten Richtung einzustellen, so wird von selbst der Ausgleich zwischen Schaffen und Genießen erfolgen; es werden von selbst Bedürfnisse nach einer Gebrauchsmusik entstehen, die dem Ausdruckswillen der Schaffenden gerecht werden. Das Schaffen wird erlöst werden aus seiner heutigen Isoliertheit und wird sich mit einstellen in das musikalische Erleben des Volksganzen als dessen höchste Leistung. Denn der hervorbringende Künstler zieht seine Nahrung aus der Teilnahme und dem lebendigen Mitschaffen breitester Kreise seiner Volksgemeinschaft. Auch dies ist eine Lehre der Blütezeiten aller Künste aller Völker. Dr. Hermann Erpf.

Der Konzertbund.

Versuch einer Neugestaltung des Konzertlebens.

Mit dem „Württembergischen Konzertbund" ist eine Einrichtung ins Leben gerufen worden, der alle an der Gesundung unseres deutschen Konzertbetriebes ernstlich Interessierten — und wer wäre es vom Komponisten über den nachschaffenden Künstler und den Kritiker bis zum Konzertbesucher nicht — ihre ganze Aufmerksamkeit widmen sollten. Was hier in Aussicht gestellt wird, läßt Erfreuliches erhoffen. Dieser erste Konzertwinter muß freilich erst erproben, ob die Idee tragfähig und stark genug ist, um durch alle Wirrsal durchzudringen und die erhoffte Neuregelung herbeizuführen.

Um in kurzen Zügen einen Ueberblick über das zu geben, was der Konzertbund erstrebt, sei das Wesentliche aus seinen Veröffentlichungen hier gebracht:

„Der Württ. Konzertbund hat das Ziel, unser Musikleben vor der drohenden Gefahr des Zusammenbruches bewahren zu helfen, sowie das öffentliche Konzertieren den tatsächlichen, örtlichen Verhältnissen entsprechend zu gestalten. Der neue Bund will der Kunst dienen, der Künstlerschaft (nicht zuletzt den Stuttgarter Künstlern) und dem musikliebenden Publikum gleichermaßen entgegenkommen."

„Durch den Zusammenschluß aller Kräfte ist es möglich, auf gesunder Grundlage ein Konzertleben zu organisieren, das vorbildlich wirken wird." Das neue Unternehmen „bedeutet nichts weniger als einen Reformversuch großen Stils für unser Musikleben; es handelt sich um eine Verwirklichung zeitgemäßer Ideen zugunsten der öffentlichen Ausübung unserer musikalischen Kunst, die mit wirtschaftlichen und sozialen Fragen heute mehr als je zusammenhängt. Der täuschende Glanz des modernen Konzertsaals, hinter dem in allzu vielen Fällen das finanzielle Defizit lauert, die immer mehr zutage tretende Unmöglichkeit für Künstler, welche nicht über einen großen Namen[1] verfügen, wegen der stetig steigenden Kosten eigene Konzertabende zu veranstalten; die weitere Unmöglichkeit für den größeren Teil der wahren Musikfreunde ebenfalls wegen der durch die hohen Kosten bedingten teuren Eintrittspreise Konzerte ersten Ranges zu besuchen; die Voraussicht, daß durch das Starwesen die finanzielle Leistungsfähigkeit des großen Publikums noch mehr in Anspruch genommen wird, so daß für die große Zahl gediegener Konzerte nichts mehr übrig bleibt."

„Es handelt sich bei der Gründung des Konzertbundes um ein gemeinnütziges Unternehmen, das in gleicher Weise für die Künstler wie das Publikum Vorteile bringt. Jeder geschäftliche Gewinn ist ausgeschaltet; Ueberschüsse fließen den künstlerischen Bestrebungen des Bundes zu. Auch schon im ersten Jahre sind Konzerte zur Förderung jüngerer Künstler, sowie der zeitgenössischen Musik durch eine hochherzige Stiftung möglich geworden. Mit diesen künstlerischen und sozialen Maßnahmen hat der Württ. Konzertbund die erste große praktische Tat auf sozialem Gebiete des Konzertwesens getan und berechtigte Forderungen der Künstler erfüllt. Die Möglichkeit, erstklassige Konzerte zu solch außerordentlich niedrigen Preisen durchzuführen, beruht in dem Gedanken einer großen Publikums-Organisation und in der Gruppen-Anordnung der Konzertabende. Der Bund, der sich auch auf das Land erstreckt — mehrere Städte haben sich bereits angeschlossen —, kann seine großen Ziele nur dann voll erfüllen, wenn alle musikliebenden Kreise und Gönner der Kunst Mitglieder werden. Ein Gemeinsamkeitsgedanke, das Gefühl der Zusammengehörigkeit soll alle Besucher der Konzertbund-Konzerte leiten und beherrschen."

Tonkünstlerverein, Musikpädagogischer Verband, Landestheaterorchester, Bach-Verein sowie alle namhaften, künstlerische Ziele verfolgenden Konzert- und Chorvereinigungen haben sich zur Bildung und Unterstützung des Konzertbundes zusammengeschlossen.

Es sind für diesen ersten Spielwinter 1921/22 sieben Konzertgruppen mit je sechs Konzerten vorgesehen. Jede Gruppe setzt sich aus einem Symphoniekonzert, einer Kammermusikaufführung, einem Chorkonzert und drei Solistenabenden (Gesang, Klavier, Violine, Violoncello u. a.) zusammen. Die siebente Gruppe bietet nur geistliche Konzerte (Orgel-, Chor- und Orchestermusik sowie Solistenkonzerte).

Für eine dieser Gruppen von sechs Konzerten zahlt das Mitglied des Bundes für I. Platz 40.80 Mk., II. Platz 26.40 Mk. und für III. Platz 19.80 Mk. (einschl. Steuer); auf ein Konzert berechnet also 6 oder 4 oder 3 Mk. Das sind fürwahr erstaunlich niedrige Eintrittsgelder. Die Gegenleistung der Konzertbesucher besteht darin, daß sie Mitglieder des Konzertbundes (gegen einen jährlichen Mitgliedbeitrag von 3 Mk.) werden und mindestens eine Gruppe zeichnen.

Man muß es dem künstlerischen Ausschuß (Vorsitzender Prof. Joseph Haas) lassen: er hat ein treffliches Programm zusammengestellt und auf die Gruppen so geschickt und gleichwertig verteilt, daß es manchem Musikfreund schwer werden wird, zu entscheiden, welche Gruppe er wählen soll. Bei den außerordentlich niedrigen Eintrittspreisen ersparen sich darum hoffentlich recht viele die qualvolle Wahl und zeichnen mehrere Reihen. Um einen Begriff von der Zusammenstellung der Gruppen zu geben, seien hier beliebig zwei herausgegriffen:

Gruppe I: 1. Klavierabend Max Pauer (Bach-Beethoven-Brahms). 2. Männer-Chorkonzert mit Orchester, Leitung: Erich Band. 3. Symphonie-Konzert des Landestheater-Orchesters, Leitung: Erich Band (Haydn — Symphonie, Beethoven — Klavierkonzert, August Reuß — Sommeridylle, Otto Besch — „Phantast. Ouvertüre"). 4. Liederabend Heinrich Schlusnus. 5. Kammermusikabend Kolbe-Quartett (Wien) und Professor Aug. Schmid-Lindner. 6. Liederabend Elisabeth Rethberg.

Gruppe IV: 1. Kammermusikabend Trio Friedberg-Flesch-Becker. 2. Liederabend Robert Hutt. 3. Symphonie-Konzert des Landestheater-Orchesters, Leitung: Erich Band (G. Ph. Telemann — Orchestersuite, Friedemann Bach — Symphonie, Bruch — Violinkonzert, Rich. Strauß — „Aus Italien").

[1] Anm. d. Schriftltg.: oder über ein großes Portemonnaie oder einen liebevollen Agenten.

4. Violinabend Gustav Havemann. 5. Chorkonzert des Oratorien-Vereins Eßlingen. 6. Liederabend M. Färber-Straßer.

Das Wesentliche dabei ist, daß hier von einer Stelle, dem künstlerischen Ausschuß aus ein großzügiger Programmplan nach einheitlichen Gesichtspunkten und in sinnvoller Gliederung für eine ganze Spielzeit aufgestellt wird, womit in Stuttgart wenigstens zum Teil schon dem plan- und sinnlosen Programm-durcheinander der großstädtischen Konzertveranstaltungen Einhalt getan werden kann.

Der Gedanke einer Zusammenfassung von ausführenden Künstlern und Musikfreunden zu einer Gemeinschaft im Konzertbund ist hoch erfreulich (Vater des Gedankens ist der Stuttgarter Musikschriftsteller Oswald Kühn). Bei glücklichem Zusammenwirken aller Kräfte kann in der Tat hier eine neue und lebensfähige Form unseres Konzertlebens geschaffen werden. Als besonders begrüßenswert erscheint dabei, daß der Konzertagent und somit das Geschäftsunternehmen ausgeschaltet ist. So wird es auch — nicht nur in diesem ersten Versuch, sondern hoffentlich auch für später und immer — möglich sein, neben Künstlern von großem Ruf (sofern sie nicht unmäßig hohe Honorare fordern und natürlich damit für den Konzertbund ausscheiden) noch junge, unbekannte Künstler, besonders auch solche, die die Riesenlasten eines eigenen Konzertes nicht tragen können, in die Oeffentlichkeit zu bringen, ja, sie sogar für ihre Leistungen würdig zu honorieren.

Die notwendige Verbindung zwischen Konzertbundleitung, dem Publikum und den Künstlern, stellen — neben der Kritik — ständig erscheinende Programmhefte her, die den Preis eines gewöhnlichen Konzertprogramms nicht überschreiten.

Zwei Gefahren können den Konzertbund bedrohen: erstens, daß er zu sehr Lokalpolitik treibt und ohne genügende Berücksichtigung der freien künstlerischen Konkurrenz innerhalb seiner Bahn tote Rennen liefert; zweitens: daß er die sehr zahlreichen, noch außerhalb seines Rahmens konzertierenden Künstler nicht, oder wenigstens größtenteils nicht in sich aufzufangen vermag, so daß ihm die Eindämmung der rasenden Konzertflut unmöglich würde und er selbst nur wie ein die Ueberzahl der Konzerte noch vermehrendes Unternehmen wirkte.

Hoffentlich vermag er beide Gefahren erfolgreich zu bestehen. Hierbei muß an die Einsicht des ernsten Konzertpublikums ebenso eindringlich und laut appelliert werden wie namentlich an die der Künstler von Ruf (besonders der Damen und Herren von der Oper!), damit diese ihre Forderungen in Grenzen halten, die dem normalen Hirn und dem Konzertbund zugänglich sind und die unser Konzertleben vor einer elenden Starwirtschaft und völligen Verflachung bewahren.

Jede Kritik an dem „Konzertbund“ muß vorerst vor dem ernsten Wollen und dem hochgesteckten Ziel zurückgehalten werden. Ob sich die Ideen durchführen lassen oder besser, ob sie sich von selbst beim Publikum und bei den konzertierenden Künstlern durchringen, das muß nun die Erfahrung lehren. H. H.

Die neuen Reichsbestimmungen über die Vergnügungssteuer.

Von Heinrich Bohl (Langensalza).

Das längst erwartete Reichsvergnügungssteuergesetz ist nun endlich am 9. Juni 1921 unter dem Titel „Bestimmungen über die Vergnügungssteuer“ (Reichsgesetzblatt Nr. 72) erschienen. Vielerseits hat man sich der Hoffnung hingegeben, daß wenigstens von dieser Stelle aus Kunst und künstlerische Veranstaltungen eine bessere Würdigung erfahren und vor abwürgenden Steuern seitens der Gemeinden geschützt würden. Diese Hoffnung muß nunmehr gänzlich zu Grabe getragen werden. Nicht einmal der Willkür ist ein Riegel vorgeschoben worden; denn viele Bestimmungen werden in mehreren Schlußparagraphen wieder eingeschränkt und sogar aufgehoben. Die neuen Bestimmungen sollen an dieser Stelle, soweit sie sich auf künstlerische Veranstaltungen beziehen, etwas näher beleuchtet werden. Unter steuerpflichtigen Vergnügungen werden im § 1 aufgezählt u. a.: Tanzbelustigungen, Maskenbälle, Karusselle, Schießbuden, Zirkus-, Variete-, Tingeltangelvorstellungen, Menagerien, sportliche Veranstaltungen, Theatervorstellungen, Konzerte, Rezitationen usw. Also kein Unterschied. Die Aufführung einer Passionsmusik oder eines Requiems hat eben als ein Vergnügen zu gelten. „Die Annahme einer Vergnügung im Sinne dieser Steuerordnung wird nicht dadurch ausgeschlossen, daß die Veranstaltung gleichzeitig auch noch erbauenden, belehrenden oder anderen nicht als Vergnügungen anzusehenden Zwecken dient, oder daß der Unternehmer nicht die Absicht hat, eine Vergnügung zu veranstalten.“ Diese Logik begreife, wer kann. Nach § 2 unterliegen der Steuer nicht: 1. Veranstaltungen, die lediglich dem Unterricht an öffentlichen oder erlaubten privaten Unterrichtsanstalten dienen oder mit Genehmigung der Schulbehörde ausschließlich für Schüler solcher Anstalten und deren Angehörigen dargeboten werden, sowie Volkshochschulkurse; 2. Veranstaltungen, deren Ertrag ausschließlich und unmittelbar zu vorher anzugebenden mildtätigen Zwecken verwendet wird, sofern keine Tanzbelustigungen damit verbunden sind; 3. alle sportlichen Veranstaltungen; 4. Veranstaltungen in Privaträumen, wenn Entgelt nicht erhoben wird; 5. Veranstaltungen der im § 1 Abs. 2 Nr. 5—7 bezeichneten Art, nämlich Vorführungen von Licht- und Schattenbildern, Puppen- und Marionettentheater; Theatervorstellungen, Ballette, Konzerte und sonstige musikalische Aufführungen, Vorträge, Vorlesungen, Deklamationen, Rezitationen, Vorführungen der Tanzkunst), die von den Ländern im öffentlichen Interesse unternommen, unterhalten oder wesentlich unterstützt werden, sowie Veranstaltungen, die ohne Absicht auf Gewinnerzielung ausschließlich zum Zwecke der Kunstpflege oder der Volksbildung unternommen werden und von den Landesregierungen als gemeinnützig anerkannt sind. Das unter 5. Angeführte dürfte reichlich unklar sein. Bei 2. kommt der Pferdefuß in einem späteren Paragraphen zum Vorschein, wonach die Gemeinden abweichende Bestimmungen erlassen können. Sie werden es sich nicht entgehen lassen. Die Steuer ist in Form von Kartensteuer, wenn Eintrittskarten ausgegeben werden, zu erheben, wenn ohne Ausweis durch Pauschalsteuer (§ 3). Unentgeltlich ausgegebene Karten (also Freikarten) bleiben auf Antrag steuerfrei, doch können die Gemeinden auch anders verfahren. Interessant ist, daß auch die Gebühr für Kleideraufbewahrung mit zum Eintrittspreis zu rechnen und zu versteuern ist. Die Kartensteuer beträgt bei einem Preise bis einschließlich 3 Mk. 10 v. H., von mehr als 3—5 Mk. 15 v. H., von mehr als 5—10 Mk. 20 v. H. und von mehr als 10 Mk. 25 v. H. Doch können die Steuersätze erhöht werden. Bei Veranstaltungen, bei denen der künstlerische und volksbildende Charakter überwiegt, wenn keine Speisen und Getränke verabfolgt werden und nicht geraucht wird, kann (!) die Steuer auf die Hälfte erlassen werden. Auch das wird man wohl selten erleben (§ 8). Die Pauschsteuer kann nach dem Raum, einschließlich der Ränge, Logen und Galerien, Wandelgänge und Erfrischungsräume festgesetzt werden. Darunter würden besonders Vereine fallen, deren Mitglieder auf Grund der Mitgliederbeiträge freien Eintritt haben. Sie beträgt z. B. für Konzerte bei 300 qm 45 Mk., bei 400 qm 60 Mk. und für jede weiteren 200 qm 20 Mk. mehr (§ 18). Das dürfte für manche Vereine katastrophale Wirkung haben, besonders kleinere, die bei dem Mangel an Sälen einen größeren Saal benützen müssen. — So sieht der Schutz und die Pflege von Kunst und Wissenschaft, worüber man den Mund nicht voll genug nehmen konnte, in unserem Volksstaat aus. Was will § 23 besagen: „Zur Vermeidung außergewöhnlicher Härten kann die Gemeinde in besonders gearteten Fällen die Steuer ganz oder teilweise erlassen.“ Ein frommer Wunsch! Was vor einiger Zeit der demokratische Abg. Dr. Renger, Amtsgerichtsrat in Sondershausen, aussprach, daß „Musik und Theater Luxus seien“, das scheint die Ansicht der meisten steuerhungrigen Kreise zu sein. Da bekanntlich Gegensätze besonders wirkungsvoll sind, sollen aus einem Erlaß des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung an die Oberpräsidenten über „Hebung des volkstümlichen Chorwesens“ vom 11. Juni 1921 — also zwei Tage später — einige Sätze mitgeteilt werden, die man freudig begrüßen muß. „Die Erhaltung und Entwicklung der Vereine ist in der gegenwärtigen Zeit durch die allgemeine Verteuerung und der Materialkosten erheblich bedroht. Aus den leider nur in beschränktem Umfange zur Verfügung stehenden Staatsmitteln wird, soweit Interessen der Allgemeinheit in Frage kommen, nach Möglichkeit geholfen werden. Es ist aber auch Pflicht und Aufgabe aller amtlichen Stellen und aller interessierten Kreise, den Vereinen nach ihren Kräften weitestgehende Förderung zuteil werden zu lassen. Es könnten zu Proben und Aufführungen geeignete Räume, insbesondere Schulen, gegebenenfalls mit Klavieren usf. zur Verfügung gestellt werden, soweit die Schulinteressen es gestatten. Derartige Leistungen erfolgen erfreulicherweise schon in verschiedenen Gemeinden unentgeltlich. Die Gemeinden könnten ferner bei der Besteuerung von Konzerten der Gesangvereine Schonung üben und Veranstaltungen von volkserzieherischem Wert und künstlerischem Wert möglichst ganz von der Steuer befreien.“ Der Minister dürfte seine Rechnung ohne den Wirt gemacht haben. Ein kleines Beispiel: Am 20. August veranstalteten in L. einige Chorvereine ein großes Konzert zum Besten unserer notleidenden Oberschlesier. Ein Antrag auf Steuerbefreiung wird aus nichtssagenden Gründen abgelehnt, obgleich ein entsprechender Paragraph dies zuläßt. Wir haben es herrlich weit gebracht seit der glorreichen Revolution. Arme Kunst! Arme Künstler!

Musikbriefe

Heidelberg. Mitte Juli erst schloß ein Chorkonzert des zweite Halbjahr der Konzertzeit 1920/21. Zu nennen sind daraus vor allem die beiden Beethoven-Aufführungen des Bachvereins unter Universitätsmusikdirektor Dr. H. M. Poppen, Missa solemnis und Neunte Symphonie, von denen besonders die letzte hochstehende Chor- und Orchesterleistungen brachte und eine der reifsten und abgeklärtesten Gaben des derzeitigen Bachvereinsdirigenten war. Auch das abschließende Chorkonzert vermittelte mit Karl Hasses Komposition für Frauenchor und Orchester „Vom Thron der Liebe" und mehr noch mit einer beachtenswerten, starken Vertonung von Hölderlins „Den Menschen" als Motette für fünfstimmigen gemischten Chor und kleines Orchester von Hermann Poppen wertvolles. — Das 6. Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters wurde interessant durch die Uraufführung einer Orchesterpartie aus der Komischen Oper Kurts von Wolfurt „Der tanzende Narr" und die Erstaufführung eines reizvollen Werkes romantischer Stimmung, der Orchester-Serenade von Bodo Wolf. Das nächste dieser Konzerte leitete Peter Raabe als Gastdirigent. Liszts Faust-Symphonie kam zu wirkungsvoller Wiedergabe. Das neunte, das der Städtische Musikdirektor Paul Radig dirigierte, stand unter dem Zeichen Adolf Buschs, der Beethovens Violinkonzert zu tiefgreifendem Erleben werden ließ. In einem außerordentlichen Symphoniekonzert schließlich, bei dem Lene Hasse (Mannheim) mit viel Musikalität Mendelssohns allzu süßes Violinkonzert spielte, sah man den begabten Mannheimer Theaterkapellmeister und Schüler Furtwänglers Max Sinzheimer am Pult. — Hinzu kamen fünf Abende des Pfälzischen Landessymphonieorchesters unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Ernst Boehe. Aus den Konzerten, in denen wir eine Menge bedeutender Werke hörten (von Symphonien Beethovens Fünfte, Bruckners Siebente, Brahms Dritte, Mahlers Vierte, Tschaikowskys Vierte, Hermann Bischoffs Zweite), seien als Höhepunkte erwähnt eine geniale Interpretation des zweiten Liszts-Klavierkonzertes durch Joseph Pembaur und die glänzende Orchesterleistung in Straußens „Till Eulenspiegel". Von Hermann Grabner, dem in Heidelberg lebenden bedeutenden Theoretiker und Schüler Regers kam im Rahmen dieser Konzerte eine durchaus linear empfundene Fantasie für Bratsche und kleines Orchester zur Uraufführung, die ich neben einem Liederzyklus „Heimgedanken am Meere" (Worte Fritz Lienhards) für das stärkste und persönlichste seiner bisher veröffentlichten Werke halte. — Paul Gies setzte mit der Kammerorchestervereinigung die Reihe stilvoller Aufführungen älterer Musik fort. Neben zwei Kirchenkonzerten mit selten gespielten Orgel- und Orchesterwerken und Kompositionen für Soloinstrumente (Geminiani, Händel, Bach, Locatelli, Boccherini; von zeitgenössischen: Reger), gab es eine Aufführung im Konzertsaal mit einer fast vergessenen Haydn-Symphonie (Le midi), einem Stamitz-Orchestertrio und Mozart-Liedern, die Frau Luise Lobstein-Wirz mit feinem Stilempfinden sang. Frieda Weiß spielte mit perlender Technik und duftigem Anschlag Mozarts A dur-Konzert. — Die Vereinigung der Kammermusikfreunde (Leiter Otto Seelig) veranstaltete zwei weihevolle Sonntagmorgen-Konzerte mit den „Böhmen" und dem Rosé-Quartett. Das Klingler-Quartett spielte Beethovens Op. 130 B dur und das Brahmssche a moll-Streichquartett Op. 51, während Prof. Wendling mit seinem Quartett in fünf Konzerten sämtliche Streichquartette Beethovens zu Gehör brachte. — Das Lange-Quartett (Frankfurt a. M.) vermittelte ausschließlich ansprechende Kompositionen des in Mannheim lebenden Wieners Ernst Toch. — Als Pianistin debütierte erfolgreich Dorothea Braus, eine Schülerin Ansorges. Alfred Höhn und Elly Ney gaben in Klavierabenden Bedeutendes. Joseph Pembaur spielte eine interessante Fantasienfolge. — Aus der Fülle der übrigen Klavier-, Orgel- und Liederkonzerte seien nur die bedeutendsten Namen genannt: Arno Landmann als Organist, Emanuel Feuermann, der junge, talentvolle Cellospieler, Hans Bruch und Lene Weiller-Bruch mit Werken für zwei Klaviere und der feinsinnige Helmut Kellermann, der sich mit tief empfundenen, stimmungsvollen Liedern als Schaffender einführte.

*

Meiningen. (Meininger Musikverein, ehemalige Hofkapelle.) Die überwiegende Mehrzahl der hiesigen Musikfreunde war mit dem Augenblick, als der Hof zu bestehen aufgehört hatte, über das Fortbestehen der Hofkapelle in großer Besorgnis und sagte dem einst so gefeierten Institut kein langes Leben mehr voraus. Es gab aber auch Leute, es waren wohl nur wenige, die sich von dem Umschwung der Verhältnisse recht viel versprachen und hofften, daß die Segnungen der Revolution auf künstlerischem Gebiete recht deutlich in Erscheinung treten würden, war doch der Ruf: die Kunst dem Volke! laut genug in jenen Tagen erhoben worden. Heute steht es so: die Befürchtungen jener sind Gott sei Dank nicht eingetroffen, die Hoffnungen dieser haben sich leider nicht erfüllt. Die ehemalige Hofkapelle hält sich, gestützt von einem rührigen Verwaltungsrat, über Wasser, gewährt ihren Mitgliedern ein einigermaßen ausreichendes, wenn auch nicht gerade vorbildlich zu nennendes Auskommen, die Konzerte waren im verflossenen Winter im ganzen recht gut besucht, in der Zusammensetzung der Zuhörerschaft hat sich auch nur wenig geändert, und musiziert wurde in der verflossenen Spielzeit, daß es eine Lust ist, sich des Gehörten zu erinnern und darüber zu berichten. Das ist in erster Linie das Verdienst des neuen Dirigenten Peter Schmitz aus Köln, der aus einer großen Zahl von Bewerbern um die durch den Weggang Prof. Karl Pienings freigewordene Stelle als Sieger hervorging. Der junge, vielseitige und feinsinnige Künstler hatte schon nach seinem Gastkonzert die Herzen der Mitglieder gewonnen, so daß die Wahl des Dirigenten mit wohltuender Einmütigkeit auf seine Person fiel. Daß diese eine glückliche war, sollte sich in der Folge oft genug zeigen. Ein Mann von solch seltener Arbeitskraft und jugendlichem Feuer, ausgestattet mit einer tiefen musikalischen Bildung und mit außerordentlichem Geschick der Taktstockführung, unternahm er es, eine große Zahl von Konzerten am Orte und in benachbarten Städten zu erledigen, die samt und sonders den Stempel seiner reifen künstlerischen Persönlichkeit trugen. Den traditionellen Bahnen folgend brachte er Symphonien von Brahms, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann zu Gehör, aber er versäumte auch nicht, das Konzertpublikum mit modernen und modernsten Werken bekanntzumachen. Regers Ballettsuite, Draesekes Serenade, Thuilles Romantische Ouvertüre, Delius' Zwei Stücke für kleines Orchester, Strauß' Rosenkavaliersuite, Dworschaks Violinkonzert, Bruckners III. Symphonie und Tedeum für Soli, Chor und Orchester, Ungers Ländliche Szene, Borodins Steppenskizze, Glasunows Violinkonzert a moll, d'Alberts Vorspiel zur Abreise, Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart, Weiners Serenade und — Schrekers Kammersymphonie (darob gewaltiges Rauschen im Blätterwalde!) erfuhren von ihm eine tiefgründige, individuelle Auslegung. Vortrefflich war auch die Wiedergabe der schon so alten, hier noch nicht gehörten Suite gauloise von Gouvy für 9 Bläser. Neu für Meiningen war auch die Einrichtung von Operngastspielen (Die lustigen Weiber, Figaros Hochzeit und der Wildschütz) vom Koburger Hof- und Landestheater. Unter Peter Schmitz' Leitung waren Die toten Augen von d'Albert eine ganz vorzügliche Leistung. Bedeutende Künstler waren in unseren Mauern zu Gast: W. Georgii (Liszts Klavierkonzert A dur), Frau Tilli Cahnbley-Hinken (Würzburg), Frau Lucy Schäfer, der ausgezeichnete Geiger Max Strub (Brahms' Violinkonzert), Kammersänger Strathmann aus Weimar, Frl. Irmgard Kriege (Violine) aus Barmen und deren Bruder, unser jetziger Konzertmeister Willy Kriege, Fr. Wichmann-Voigt (Sopran), in den „Toten Augen": Frl. Wanda Achsel, Köln (Myrtocle), Frl. Auguste v. Brassard, Köln (Arsinoe), Gustav Dramsch und Karl Baum, Chemnitz (Aroesius und Galba). Das Streichquartett des Musikvereins in seiner neuen Zusammensetzung (Kriege, Möller, Schumacher und Kühn) brachte in ausgezeichnetem Zusammenspiel außer klassischen Werken Dworschaks Terzetto für 2 Violinen und Bratsche, Smetanas „Aus meinem Leben", Brahms' Klarinettenquintett, E. Straeßers Streichquartett Nr. 3 Op. 15 und in einem ganzen Abend Werke des jungen Rheinländers H. Lemacher unter persönlicher Anwesenheit und Mitwirkung des Komponisten. Unsere berühmte Bläservereinigung (Witteborg Flöte, Gland Oboe, Gabriel Klarinette, Fr. Muth Horn und Zbiral Fagott) verlieh den Kammermusikabenden besonderen Reiz und Anziehungskraft. Peter Schmitz erwies sich wiederholt als feiner Pianist und gewandter Partner. Zu danken ist dem Musikverein die Abhaltung von allein sieben Volkskonzerten mit anspruchsloseren Vortragsfolgen und einem Schülerkonzert, dem einführende Worte des Musikdirektors Langguth vorausgingen. Daß unsere ehemalige Hofkapelle von ihrem guten Rufe noch nichts eingebüßt hat, bewies die Einladung, im oberschlesischen Abstimmungsgebiet Operngastspiele und eine Reihe von Konzerten abzuhalten. Ruhmbedeckt kehrte die Kapelle nach einmonatigem Triumphzug Ende Januar zurück. Sie hat den Beweis erbracht, daß sie es versteht, unter Führung ihres Kapellmeisters Peter Schmitz künstlerisch zu wirken. Mögen sich nun aber auch die maßgebenden Stellen der Einsicht nicht verschließen, daß wir mit der Preisgabe unserer ehemaligen Hofkapelle ein unschätzbares Kulturgut unwiederbringlich verlieren würden. Aber ein Segensstrom würde dauernd fließen zur Gesundung und Kräftigung der Volksseele, wenn wir das Vermächtnis eines hochedlen Fürsten treu zu hüten uns bemühen. L.

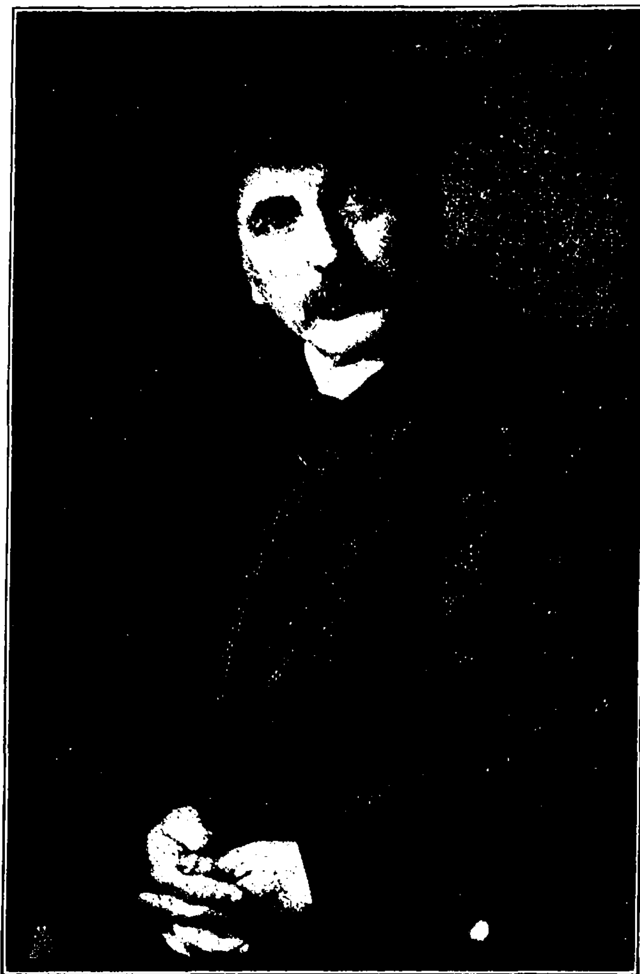
*

Wiesbaden. Dem Mahler-Fest im Mai — welches noch manch lebhaftes Pro und Kontra erregt hatte — folgte im Juni das „Vierte Deutsche Brahms-Fest". Gleichsam der große Parteitag der Konservativen, und von uneingeschränkter Begeisterung der Ausführenden wie der Hörerschaft getragen! 1. Konzert: eine mustergültige Wiedergabe des „Deutschen Requiems" unter Karl Schurichts Leitung, der auch die F dur-Symphonie, die sogen. „Wiesbadener Symphonie", zu sehr schwungvoller Darlegung brachte. 2. Konzert: Ad. Busch und Edw. Fischer spielten mit liebevollem Versenken die Violinsonate G dur: ein Höhepunkt des Festes. Das B dur-Sextett folgte; Busch und seine Leute weckten damit Enthusiasmus; danach Lieder und Frauenchöre, von Lindberg und dem Dessoffschen Verein gesungen. 3. Konzert: von Furtwängler dirigiert, der sich schnell Sympathie und Achtung gewann; neben „Haydn-Variationen" und „c moll-Symphonie" — das „Doppelkonzert", von Busch und Grümmer meisterwürdig gespielt. 4. Konzert: Klarinetten-Quintett Op. 115 und Klavier-Quintett Op. 34, dort das „Busch-Quartett" mit Virtuos Dreisbach — hier mit Virtuos Julius Röntgen im Verein: Kunstdarbietungen, von fortreißendem Schwung beseelt! Dazwischen Sigrid Onegin — alles in ihren Bann schlagend —, trotzdem sie auch

viele minder bekannte Brahms-Lieder sang. 5. Konzert; Die „Alt-Rhapsodie“, von Frau Onegin weihevoll gesungen, vom Männerchor feierlich sekundiert. Endloser Jubel alsdann für Edw. Fischers Vortrag des Klavierkonzerts B dur. Furtwängler, der dies Konzert dirigierte, schloß mit einer Aufführung der e moll-Symphonie; in der Auffassung vielleicht etwas frei, doch immer interessant. Brahms hatte auf der ganzen Linie gesiegt: seiner Kunst die Ehre! O. D.

*

Würzburg. Mit einer Musikfestwoche in der ersten Julihälfte schloß die diesjährige Spielzeit glänzend ab. Im Kaisersaal der Residenz wurde eine Reihe von Konzerten veranstaltet, die in ihren hervorragenden Darbietungen für uns Würzburger um so höher zu bewerten sind, als die Ausführenden fast ausschließlich einheimische Künstler waren: das Schörg-Quartett, Direktor Prof. Hermann Zilcher, Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken, Prof. Richard Fischer, Max Niebauer. Es wurde vielfach Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert geboten, darunter Lieder von Phil. Em. Bach, die Marianne Hoeglauer (München), mit Niebauer am Klavier, der noch Haydns dreisätzige h moll-Sonate spendete, entzückend gesungen hat, und Klaviermusik von Galuppi, Poglietti, Scarlatti und Rameau, die Direktor Zilcher stilvoll zum Vortrag brachte. Ganz wunderbar hat wiederum unser Schörg-Quartett musiziert (Grieg, Beethoven, Schumann). Großen Beifalls erfreute sich Joh. Seb. Bachs von feiner Ironie und köstlichem Humor durchzogenes Dramma per Musica „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“, das Direktor Zilcher mit dem Chor und dem Orchester des Konservatoriums und den Solisten Tilly Cahnbley-Hinken, Rosy Hahn (Frankfurt a. M.), Karl Rehfuß (Frankfurt a. M.), Rich. Fischer und Jos. Laufer aufführte. An einem Abend hörten wir neben Vokalquartetten von Brahms auch Zilchers „Deutsches Volksliederspiel“. Für den Sonntag in der Festwoche war eine Einladung zum liturgischen Hochamt in der Hofkirche (Residenz) ergangen, wo unter des Chorregenten Adam Reuß Leitung Palestrinas Missa Papae Marcelli für 6stimmigen gemischten Chor gesungen wurde. Nicht übergehen möchte ich die zwei Schlußaufführungen des Konservatoriums der Musik, an dessen Spitze seit nunmehr einem Jahre Prof. Hermann Zilcher mit vollem Einsatz seiner musikalischen Persönlichkeit steht. Die überraschend gute Darbietung von Mozarts Singspiel „Bastien und Bastienne“ und von Dittersdorfs komischer Oper „Hieronymus Knicker“ im Stadttheater gab Zeugnis von Prof. Rich. Fischers vortrefflicher gesangspädagogischer Schulung, die sich ganz besonders in dem kunstgerechten, die Stimme voll auswertenden Tonansatz, wie in der musterhaften Aussprache zeigte, dann von der erfolgreichen schauspielerischen Durchbildung der sich ihrer Aufgabe begeisterungsvoll widmenden Kunsteleven durch Lektor Hans Freihen, dem seit einem Jahrzehnt bewährten Lehrer für Darstellungskunst am Konservatorium. Direktor Zilcher dirigierte beide Werke in eigener Person. Aus dem die Instrumentalmusikpflege berücksichtigenden Schlußkonzert der Konservatoriumsschüler, die überraschend gute Leistungen boten, erwähne ich als eigenartige Tonschöpfung den Hymnus für 12 Violoncelli von Jul. Klengel. Das alljährige Kirchenkonzert des Konservatoriums zeigte äußerlich insofern ein neues Bild, als Direktor Zilcher Chor und Orchester im Presbyterium der Universitätskirche vereinigte; so kam denn unter seiner begeisterten Führung eine Aufführung von dem „Deutschen Requiem“, Brahms, zustande, wie man sie sich in bezug auf Klangwirkung nicht besser wünschen kann. Daß Zilcher auch seelisch das Höchste gab, ist bei seiner geistigen Verwandtschaft mit Brahms nicht zu verwundern. Neu in die Erscheinung trat ein zwar noch kleiner, aber hohe künstlerische Ziele verfolgender Gesangschor, die „Würzburger Madrigalvereinigung“, die Hans Schindler, Lehrer für das Orgelspiel am Konservatorium, gründete und leitet. Das erste öffentliche Auftreten mit Werken von Palestrina, Orlando di Lasso, Roselli, Handl befriedigte hohe Anforderungen. Die Pflege der Symphoniemusik macht erfreuliche Fortschritte dank der ehrlichen Bemühungen der maßgebenden Persönlichkeiten am Konservatorium und am Stadttheater. Der Solistenkonzerte waren es auch in der zweiten Hälfte der verflossenen Konzertzeit so viele, daß der Wunsch nicht unberechtigt erscheint, eine Mäßigung eintreten zu lassen. Da die Musikbriefe mehr im allgemeinen ein Bild von der Musikpflege einer Stadt geben sollen, kann man (auch wegen des Raumes) davon absehen, Solistenkonzerte, die sich zumeist auch da und dort wiederholen, zu besprechen. Oder — —? — Die Oper brachte an — hier zum erstenmal aufgeführten — Werken von Zeitgenossen in der zweiten Hälfte der Spielzeit noch Straußens „Rosenkavalier“ (Kapellmeister Walter Beck) und „Schahrazade“ von Sekles (Kapellmeister Georg Darmstadt), ferner Cavalleria rusticana von Mascagni, die Bajazzi von Leoncavallo, Undine, Waffenschmied von Lortzing, die Stumme von Portici von Auber, Madame Butterfly von Puccini, Tiefland von d'Albert, Tristan und Isolde, die Meistersinger von Wagner, die Entführung aus dem Serail von Mozart. Nach wie vor traten Gäste mit stolzen Namen an unserem Theater auf. Besondere Erwartungen knüpfte Direktor Rolf Bertram an die von ihm erstmalig in Szene gesetzten „Maifestspiele“; sie erfüllten seine und unsere Hoffnungen aus verschiedenen Gründen nur zum Teil. Bertrams ehrliches und uneigennütziges Streben würdigend, übertrug ihm der Stadtrat einstimmig die Direktion des Stadttheaters auf weitere fünf Jahre. Georg Thurn.



Ewald Straeßer.

*

Zoppot. (Zoppoter Wald-Oper.) Für die Tage vom 24. Juli bis 2. August war dieses Mal die Aufführung von „Fidelio“ festgesetzt. Die Waldoper in Zoppot, dem wunderschön an der Ostsee und nunmehr im Gebiet der freien Stadt Danzig gelegenen Luxusbade, genießt in der Musikwelt schon seit Jahren einen wohlverdienten Ruf. Man konnte aufs höchste gespannt sein, wie der diesmalige kühne Versuch, auf der Waldbühne „Fidelio“ herauszubringen, gelingen würde. Der gewohnte Erfolg aller der glanzvollen Aufführungen der Zoppoter Waldoper ist wiederum nicht ausgeblieben. Die erste Vorstellung fand am Sonntag, den 24. Juli, vom herkömmlichen Wetterglück begünstigt, statt. Schon das Bühnenbild, nach Angaben des Oberregisseurs Paul Walther-Schäffer, des rühmlichst bewährten Leiters der bisherigen Zoppoter Waldopern, war von eindringlicher Wirkung. Das Heraustreten der Gefangenen aus ihren Kerkern, die Ankunft des Gouverneurs zu Pferde und des Ministers in seiner altertümlichen Karosse kam hier im Freien ganz besonders zur Geltung. Die Kerkerszene freilich, an sich äußerst geschickt inszeniert, konnte, wie es in der Natur der Sache lag, nicht restlos befriedigen. Die solistischen Leistungen waren sehr verdienstlich. Es seien mit vollster Anerkennung genannt: Frida Leider vom Opernhaus Hamburg (Fidelio), Margarete Dorp vom Opernhaus Chemnitz (Marzelline), Paul Papsdorf vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg (Florestan), Otto Helgers von der Staatsoper Berlin (Rocko), Fritz Stauffer vom Nationaltheater Weimar (Jaquino), Kammersänger Otto Goritz vom Metropolitan-Opernhause Neuyork (Pizarro) und Paul Seebach (Danzig, Minister). Der Chor hielt sich sehr wacker. Das Orchester der verstärkten Kurkapelle klang etwas dünn, wodurch die Solostimmen es leichter als sonst hatten, leistete aber unter seinem Dirigenten, Kapellmeister Dr. Heß, sehr Erfreuliches. W. D.

*

Kristiania. Für den gewissenhaften Musikbeobachter ist es leider schon längst kein Geheimnis mehr, daß es mit dem norwegischen Musikleben, der ausübenden Kunst augenblicklich beängstigend bergab geht. Daß gerade das norwegische Volk, das sein Nationalgefühl oft in übertreibendem Maße zur Schau zu tragen pflegt, auf dem Gebiete der Musikpflege so wenig Lebensfähiges leistet — sollte das einzig und allein daran liegen, daß das ganze Land nur 2½ Millionen Seelen zählt? Vergleiche mit anderen kleinen und kleinsten Staaten sprechen nicht zugunsten dieser Annahme. Der Grund kann auch nicht an mangelndem Interesse überhaupt liegen. Dazu ist die volkstümliche norwegische Bauernmusik allzu verbreitet, zu alt in der Ueberlieferung. Freilich — nach Kristiania wagt sich der Bauernspieler mit seiner „Fele“ (Geige) nicht. Seiner und seiner Kunst ganzen Veranlagung nach eignet er sich auch nicht dazu. Im engeren

Zusammenschluß, etwa als Tuttigeiger am letzten Pult, würde er hilflos untergehen. Er weiß das sehr wohl und bleibt bei seinen Halling- und Springtänzen, seinen Hochzeitsmärschen und Volksängen — und bei seinem Publikum. Dazu kommt ein gewisser Bauern- und Künstlerstolz, der in den meisten Fällen mit tiefer Verachtung aller nicht nationalen Musik Hand in Hand geht. Man vergesse nicht, daß der nationale Bauernmusiker in jeder Hinsicht unabhängig von der Außenwelt sein kann: Es gibt genug Fälle, daß der Künstler sein Instrument selbst baut, seine eigenen (oder in der Familie überlieferten) Melodien spielt. Eine Ursache dieser Absonderheit, die fast immer mangelnde Gelegenheit, Orchestermusik zu hören, spielt allerdings eine nicht zu unterschätzende Rolle. Damit scheidet aber auch diese Klasse Musiker für den Konzertsaal ohne weiteres aus. Sehen wir uns von den ständigen Orchestern des Landes einmal das größte und modernste, das der Philharmonischen Gesellschaft, an. Dieses Orchester ging vor zwei Jahren aus dem aufgelösten Nationaltheater-Orchester hervor. Durchweg sitzen an den ersten Pulten Ausländer: Deutsche in erster Linie, dann Polen, Russen, Holländer. Ein herbes Muß für den Norweger: ohne diese Kräfte ging es nicht — und wird es nicht gehen. Das letztere beweist zur Genüge die stets erneute Anstellung neuer ausländischer Musiker bei frei werdenden Stellen. Dazu kommen die ausländischen Dirigenten. Schneevoigt ist Finne, Eibenschütz Deutscher, Neumark war Pole. Johann Halvorsen wurde freundlichst „zur Disposition" gestellt, schon im vergangenen Spieljahre. Man bot ihm weniger (Gehalt und Konzerte) als den Ausländern. — Dies alles ist für den Norweger sehr betrüblich, kennzeichnet aber zur Genüge, daß keine den höchsten Anforderungen genügenden norwegischen Musiker zu haben sind. Ich sage absichtlich „zu haben sind". Sie sind da, ganz ohne Zweifel und hier in Kristiania weiß man auch sehr gut, wo sie sind. In London, in Paris, in Berlin, in zahlreichen deutschen Großstädten gibt es gute, wirklich gute norwegische Musiker. Alle kommen nur als Gast nach Norwegen. Das hier Gesagte gilt natürlich in vollem Maße auch für Sänger. Und damit komme ich auf das Gebiet der Oper. Es gibt vom Herbste an keine Oper mehr in Kristiania! Die vor wenigen Jahren gegründete Opéra comique (Ausländer!) kann als Oper nicht mehr weiter wirtschaften und beginnt die neue Spielzeit als Revuetheater. Die Verdienste dieser Unternehmung sind gewiß keine geringen gewesen. Man hat versucht, ein umfangreiches Repertoire zu schaffen und weder Mühe noch Kosten gescheut. (Aus der vergangenen Spielzeit seien hier genannt: Traviata, Maskenball, Othello, Mädchen aus dem wilden Westen, Zauberflöte, Entführung, Verkaufte Braut.) Vielleicht vergeudete man zuviel Geld auf die Ausstattung und auf ausländische Gäste, ließ dafür Chor und Orchester darben. Namentlich das letztere war oft — um mich eines Kraftausdrucks zu bedienen — unter aller Kanone. Trotzdem Leif Halvorsen als Kapellmeister gewiß sein Bestes gab. (Das bewies er jetzt als neuer Leiter des Cäciliavereins.) Aber wie sollte der Aermste denn z. B. im Tannhäuser mit 1—2 Celli und einfach besetzten Bläsern auskommen, wie das Hörner-Ensemble in derselben Oper aus den vorhandenen Blechbläsern mühselig arrangieren! Da muß doch auch dem fleißigsten und energischsten Dirigenten die Lust vergehen! — Dies alles war natürlich nicht unbekannt, aber man drückte halt ein Auge zu und freute sich, daß man eine Oper hatte. Nun soll das Philharmonische Orchester für die nächste Spielzeit zu 20 Opern verpflichtet sein. Wo die Aufführungen stattfinden sollen, ist noch ein Geheimnis. Wenn der alte Streit zwischen Philharmonie und Nationaltheater zur Ruhe kommen könnte, hätte man in dem großen, ganz modernen Nationaltheater ein ideales Opernhaus. Aber sie werden wohl eher irgend ein großes Kino dazu nehmen müssen. — Auch die Philharmonische Gesellschaft steht noch nicht auf sicheren Füßen. Die Garantisten haben sich für drei Jahre verpflichtet und sind in den beiden verflossenen Spielzeiten zur Deckung des Unterschusses tüchtig herangezogen worden. Das dritte Jahr wird entscheiden, ob fortgesetzt werden kann. Gelingt es, einigermaßen ein Gleichgewicht zu schaffen und wird der vom Staat erbetene jährliche Zuschuß (aus dem Ertrag der Kinosteuer) bewilligt, dann kann die Zukunft des Orchesters als gesichert gelten. Muß es aufgelöst werden, dann erhält das Musikleben wohl den Todesstoß. Denn ob sich in den jetzigen geldknappen und immer schwieriger werdenden Zeiten noch einmal vermögende Gönner finden, um ganz von vorne anzufangen, ist sehr die Frage.

Hans Mauke.

Besprechungen

Bücher.

Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen Musik. 1. Band.

Noch selten habe ich nach einem Buche so freudig gegriffen, wie nach dem im Titel angezeigten. Nun ist fast ein Jahr seit jenem ersten — daß ich es nur gleich vorweg sage — begeisterten Lesen verflossen, und noch immer steht mir Kapitel um Kapitel anschaulich vor dem Geiste da. Gleich das erste „Buch": „Tonkunst der Wälder (von den Anfängen bis 800 n. Chr.)" benamst, ist eine Leistung, die hohes Lob verdient. Die Quellen flossen für diesen Zeitraum natürlich nicht so reich, wie für die späteren Jahrhunderte und es lag mehr wie nahe, an Stelle des tatsächlich vorhandenen Stoffes freie Dichtungen zu setzen. Wie Moser diese Gefahr umgangen hat, wie er den Eindruck doch vorhandenen großen, nur weniger bekannten und nicht recht genutzten Stoffes im Leser hervorruft, halte ich für ein Muster wissenschaftlicher Arbeit sowohl wie volkstümlicher Schriftstellerei. Es lohnte sich, über diesen Abschnitt einen ausführlichen Auszug zu bringen. In den folgenden sechs Büchern werden die Tonkunst der deutschen Klöster (500—1500), Tonkunst auf Schlössern und Burgen (1150 bis 1420), die Musik der deutschen Dörfer (1350—1550), die Tonkunst der mittelalterlichen Stadt (1400—1520), Tonkunst in Kirche, Schule und Haus (1517—1618) und Musik an Fürstenhöfen (1517—1618) behandelt. Wie man aus dieser bloßen Ueberschriftenaufzählung erkennt, ist die Stoffeinteilung nicht die übliche, streng der zeitlichen Reihenfolge nachschreibende, sondern eine andere, auf die Gewinnung in sich geschlossener kulturgeschichtlicher Bilder hinstrebende, in deren Mittelpunkt natürlich jedesmal die Musik steht. Durch dieses Verfahren erreicht Moser eine Geschlossenheit und Anschaulichkeit des jeweils Dargestellten und erweist er selber eine so erstaunliche Beherrschung des Stoffes, daß das, was ich vorhin vom ersten Buche schrieb, notwendig auch von dem folgenden zu gelten hat. Leben will der frische Mensch, der sich der Geschichte seiner Lieblingskunst zuwendet; in Lebenskreisen von innerlich festem Bau bietet der Verfasser es ihm dar. Das werden diejenigen, an welche sich das Werk in erster Linie wendet — der Lehrerstand an Volks- und höheren Schulen und Musikfreunde — ihm danken müssen. Für den Gelehrten ist aber auch genug des Reizvollen in dieser „Geschichte der deutschen Musik" drin. Ich erwähne nur die so gründliche wie schöne Verfolgung der Frage nach den beiden Tongeschlechtern als germanisch-abendländischer Schöpfung. Eingehend werden auch die Formen und Metren der alten gelehrten und volksmäßigen Tonkunst behandelt und neueste — oft eigene — Forschungen dazu verwendet. Für den bloßen Musikfreund scheint mir in dieser Hinsicht manchmal ein Zuviel geboten zu sein, durch das er sich hier und da nur mit Mühe und kaum immer mit Gewinn durcharbeiten können wird. Hier streiten der gediegene und eifrige Gelehrte und der auf Einfachheit bedachte Volksschriftsteller noch miteinander. Es wäre zu wünschen, daß der letztere in Zukunft den Sieg behalten möchte. Das gilt auch von manchen technischen Bezeichnungen (besonders im Anschluß an Riemann) und Musikernamen (auch in den Büchern der zweiten Hälfte) — ein Weniger wäre da entschieden ein Mehr. Nämlich an klarer Bildkraft. H. J. Moser stellt an sich und sein Werk in der Einleitung die höchsten Ansprüche. Bücher wie die von Scherer, Schäfer und Dehio schweben ihm als Vorbilder vor. Wie ich schon hervorhob und wie der Verfasser auch selbst fühlt, fehlt es hier und da noch an der Ausgeglichenheit. Als Ganzes betrachtet, muß man Mosers deutsche Musikgeschichte, soweit sie vorliegt, indes aufs lebhafteste als eine Tat begrüßen und dem Buche allerweiteste Verbreitung wünschen. Ist es doch auch nichts weniger als das mannhafte Bekenntnis seines Schöpfers zum deutschen Volke und Volkstume und ein Zeugnis für die Glaubenskräfte, die er aus der wahrhaft großartigen, ja einzigen tonschöpferischen Begabung dieses Volkes für dessen Zukunft gewinnt. Gegenüber der heute weithin herrschenden, verwaschen internationalistischen Musiziererei und Musikschriftstellerei ein Helfer im Streit für „deutsche Art und Kunst", wie wir uns einen besser Gerüsteten und ernster Gewillten kaum wünschen können.

Reinhold Zimmermann.

Kunst und Künstler

— In Kürze wird die Biographie Max Regers von Adalbert Lindner im Verlage von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart erscheinen. Da der Verfasser, der erste Musiklehrer und spätere nahe Freund Regers, wie kein anderer in die Entwicklung des verstorbenen Meisters hat hineinsehen können und Reger stets treu an ihm hing, wird man auf eine reiche Ausbeute an bisher neuem, unveröffentlichtem musikhistorischem Material rechnen dürfen. Das mit Spannung erwartete Buch wurde schon vor 15 Jahren begonnen.

— Friedrich Hegar, der ausgezeichnete Schweizer Komponist, wird am 11. Okt. 1921 achtzig Jahre alt. Hegar ist in Basel geboren, studierte am Leipziger Konservatorium und wirkt seit 1863 in Zürich, für dessen Musikleben er Großes geleistet hat; u. a. gründete er 1876 die Züricher Musikschule. Seine außerordentlichen Verdienste um die a cappella-Männerchor-Literatur und seine Erfolge auf diesem Gebiete sind allgemein bekannt.

— Marie Schumann, die älteste Tochter Robert und Clara Schumanns, vollendete am 1. September ihr 80. Lebensjahr.

— Nordische Musica sacra bot der Stadtsingchor in Halle a. S. (Leitung Chordirektor Karl Klanert) in seiner letzten musikalischen Vesper. Es kamen Werke von Grieg, Gade, Matthison-Hansen (Vater und Sohn), Neruda, Sjögren zu Gehör, u. a. einiges aus den harmonisch und klanglich stark fesselnden Psalmen von Grieg und einige der in eigenartigem Glanz leuchtenden Festlieder von Matthison-Hansen (mit dem stimmlich ausgezeichneten und warm empfindenden Bariton Dr. Friedrich Viol als Solisten). Orgel- und Violinvorträge (Oskar Rebling und Hedwig Rieck) vervollständigten

das Programm. Die Vespern, welche dankenswerterweise immer einen bestimmten Gedanken musikalisch illustrieren wollen, erfreuen sich zunehmender Gunst.

— Freunde der Liedkunst des Komponisten Armin Knab haben einen Aufruf zur Subskription auf dessen „Zwölf Gesänge aus des Knaben Wunderhorn" erlassen. Die Veranstalter des Aufrufs erblicken in den Wunderhornliedern Knabs den Gipfelpunkt seines bisherigen Schaffens. Der Erfolg des Aufrufs war bis jetzt so günstig, daß der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die Herausgabe der Lieder übernommen hat. Sie erscheinen im Spätherbste dieses Jahres; bis dahin ist die Subskription noch offen (20 Mk. für den 48 Seiten umfassenden Band) bei Oskar Lang, München, Wagnerstraße 2.

— Dr. Peter Raabe wird im nächsten Winter außer Konzerten in holländischen Städten ein großes Brahms-Bruckner-Fest in Aachen, ein dreitägiges Beethoven-Brahms-Fest in Nürnberg und zwei Meisterdirigentenkonzerte im Kölner Gürzenich leiten. Außerdem wird Raabe im Austrag des Rheinischen Heimatbundes im besetzten Gebiete Vorträge über deutsche Musik halten.

— Der Pianist Walter Rehberg hat sein großzügiges Brahms-Programm dadurch erweitert und vervollkommnet, daß er an einem fünften Abend unter Leitung Hermann Abendroths noch die beiden Klavierkonzerte des Meisters spielen wird; es umfaßt nunmehr sämtliche Klavierwerke von Brahms.

— Franz v. Hoeßlin wurde wieder für die Leitung der Musikalischen Akademie in Mannheim verpflichtet; außerdem werden als Gäste Furtwängler und Kutzschbach je ein Konzert dirigieren.

— Arturo Toscanini, der berühmte Dirigent der Mailänder Scala, ist zu den Festspielen in München eingetroffen.

— Fritz Busch (Stuttgart) und Fritz Reiner (Dresden) werden sich in diesem Winter in die Leitung der Symphoniekonzerte der Sächsischen Staatskapelle in Dresden teilen. Kapellmeister Kutzschbach beschränkt sich auf den Operndienst.

— Artur Nikisch ist in Argentinien eingetroffen. Er bleibt bis Ausgang Oktober dort, um große Orchesterwerke zu leiten. Ende November kehrt er nach Europa zurück.

— Franz v. Vecsey, der eben eine südamerikanische Konzertreise beendet hat, tritt bereits Anfang November eine neue in Nordamerika an.

— Von Ewald Straeßer (Köln) werden noch in diesem Jahre drei neue Symphonien (III. und IV.) unter Mengelberg in Amsterdam und Fritz Busch in Stuttgart uraufgeführt. Eine fünfte Symphonie steht vor ihrer Vollendung.

— Franz Schrekers neue Oper, ein Zweiakter, betitelt sich „Memnon" und wird in der Universal-Edition erscheinen. Eine dreiaktige Operndichtung „Irrelohe" ist soeben beendet worden.

— Der neue Leiter des badischen Konservatoriums Prof. Heinrich Kaspar Schmid wird in regelmäßigen Kammerkonzerten die künstlerischen Kräfte seiner Anstalt geschlossener als bisher zur Geltung bringen. Er beabsichtigt ferner in einer großen ständigen gemischten Chorvereinigung, die er aus dem Bach-Verein, dem Lehrergesangverein, dem Motetten- und dem Akademischen Chor bilden wird, auch für Karlsruhe seine eminenten Erfahrungen als Chorleiter systematisch nutzbar zu machen.

— Der Freiburger Orgelvirtuose und Komponist Franz Philipp ist zu einer Konzertreise durch Spanien verpflichtet worden. Er wird dort neben Orgelwerken von Sebastian Bach eigene Improvisationen vorführen. Die Reise beginnt mit einer Aufführung seiner „Friedensmesse", die er selbst in Madrid leiten wird.

— Die bisher am württembergischen Landestheater in Stuttgart tätige Ludmilla Dostal ist als Altistin dem Deutschen Opernhaus in Berlin-Charlottenburg verpflichtet worden.

— Karl Sternheim bereitet eine textliche Neubearbeitung von Offenbachs Operette Blaubart vor, deren Uraufführung das Opernhaus in Frankfurt a. M. im Frühjahr unter Leitung des Operndirektors Dr. Ernst Lert herausbringen wird.

— Der ausgezeichnete Berliner Pädagoge Karl H. Krahnert feierte seinen 75. Geburtstag.

— Kammersängerin Marcella Roeseler wurde vom Januar 1922 ab für 30 Konzerte nach Amerika verpflichtet.

— Als Nachfolger des Direktors des Würzburger Stadttheaters Bertram ist Ludwig Spannuth-Bodenstedt (zuletzt Direktor des Hanauer Stadttheaters) gewählt worden.

— Dr. Oskar Kaul, Lehrer für Musikgeschichte, Aesthetik, Akustik und Instrumentenbaukunde am Konservatorium zu Würzburg, wurde zum etatsmäßigen Studienrat daselbst ernannt.

— Der bekannte Meisterspieler Prof. Heinrich Kiefer wurde dem städtischen Orchester in Eisenach als I. Solovioloncellist verpflichtet.

— Der Komponist Ewald Straeßer (Köln) ist als Nachfolger von Joseph Haas an die Württemb. Hochschule für Musik (Kompositionsklasse) berufen worden.

— Arthur Meißner, Generalmusikdirektor des Schweriner Landestheaters, ist im Alter von 65 Jahren, nach einer fast vierzigjährigen Tätigkeit als Dirigent des Schweriner Theaters, am 1. Oktober in den Ruhestand getreten.

— Der Konzerttenor und Gesangspädagoge Ludwig Ruge wurde als Lehrer einer Ausbildungsklasse an das Sternsche Konservatorium berufen. Der Künstler ist für den kommenden Winter zu zahlreichen Konzerten verpflichtet.

— Leonid Kreutzer wurde an die staatliche Hochschule für Musik in Berlin als Professor für Klavier berufen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Heilbronn starb im 66. Lebensjahr Musikdirektor Adolf Mächtle, der 31 Jahre lang der Liedertafel in Heilbronn als Dirigent vorgestanden hat. Dem Musikverlag C. F. Schmidt in Heilbronn war er kunstverständiger Berater und Mitarbeiter.

— Mit dem in Rom verstorbenen Komponisten und Dirigenten Luigi Mancinelli verliert Italien einen Künstler, der sich über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus einen Namen gemacht hat. In Deutschland ist er durch die in Hamburg 1892 aufgeführte Oper „Roland" bekanntgeworden.

Erst- und Neuaufführungen

— Die deutsche Uraufführung von G. Fr. Händels Oper „Julius Cäsar" (1724) in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen ist für die nächstjährigen Göttinger Händel-Opernfestspiele des Universitätsbundes in Aussicht genommen.

— Schubert-Uraufführung. Eine interessante Opernneuheit bereitet das Württembergische Landestheater Stuttgart noch für diese Spielzeit vor. Es wird die beiden Schubertschen Singspiele „Der treue Soldat" („Der vierjährige Posten") und „Die Weiberverschwörung oder Frauenlist und Männerklugheit" („Die Verschworenen") herausbringen. Das erste Werk, das aus dem Jahre 1815, also vom 18jährigen Schubert stammt, ist überhaupt noch nicht aufgeführt worden. Das zweite, das Schubert mit 26 Jahren schrieb, kam zuerst in Wien 1861 und seitdem wohl hie und da auch an deutschen Bühnen heraus (zuletzt in einer Bearbeitung von Mottl 1890 in Karlsruhe), vermochte sich indessen in der bisherigen Form nicht die Theater zu erobern. Der jetzigen Aufführung beider Werke sind neugeformte und bühnengemäß gestaltete Textbearbeitungen von Rolf Lauckner zugrunde gelegt. Die musikalische Einrichtung besorgte Fritz Busch, einige Ergänzungen stammen von Prof. D. F. Tovey aus Edinburg.

— Richard Strauß hat ein neues Werk: Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für eine hohe Singstimme und großes Orchester (Op. 71) vollendet (Nr. 1 Hymne an die Liebe. Nr. 2 Rückkehr in die Heimat Nr. 3 Die Liebe). Die Lieder werden sowohl in der Originalausgabe für Gesang und Orchester, wie im Klavierauszuge mit Gesang im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin demnächst erscheinen.

— Hans Pfitzner hat die Komposition seines neuen Werkes für 4 Solostimmen, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel „Von deutscher Seele", eine romantische Kantate nach Sprüchen und Gedichten von Jos. v. Eichendorff, vollendet. Die Kantate ist ein zweiteiliges, abendfüllendes Werk, dessen erster Teil den Untertitel: Mensch und Natur, und dessen zweiter Teil den Untertitel: Leben und Singen führt. Die Komposition, deren Uraufführung in der bevorstehenden Konzertsaison stattfinden wird, erscheint im Verlag von Adolph Fürstner in Berlin. Im November wird Hans Pfitzner die Leitung der Meisterklasse für Komposition an der „Akademie der Künste" in Berlin wieder übernehmen.

— Nahezu sechs Jahrzehnte nach der Baden-Badener Uraufführung brachte die Mannheimer Oper Hector Berlioz' „Beatrice und Benedikt" heraus. Die Aufführung war von Kapellmeister Lederer sorgfältig einstudiert worden. Im Mittelpunkt des Abends standen die Beatrice der Frau Tuschkau, der Benedikt Fritz Bärtlings und die Hero von Berta Malkim. Die Inszenierung wies Farbe und Leben auf.

— Die mit großer Aufmerksamkeit erwartete Oper Schwanenweiß von Julius Weismann wird im laufenden Spieljahr im Karlsruher Landestheater zur Uraufführung kommen. Weismann hat fast die ganze Scheringsche Uebersetzung des Strindbergschen Märchenspiels wörtlich in Musik gesetzt. Infolge des reichlichen Textes halten sich die Singstimmen vorwiegend in leichter Tongebung, die Rolle des Gärtners ist sogar melodramatisch. Der vorwiegend psychologischen Entwicklung des Stückes gemäß ist das Orchester zart und motivisch frei behandelt.

— Von dem Karlsruher Hofkapellmeister Alfred Lorentz bringt die gegenwärtige Spielzeit des Badischen Landestheaters eine neue dreiaktige Oper „Der Weg zur Liebe", deren Text (ein modernes, lebhaftes Gesellschaftsdrama) Rudolf Lothar, der Dichter des Tiefland, nach einer Novelle von Zola schrieb. Ihre Musik bedient sich nur weniger Leitmotive, sie begleitet die Handlung mit kräftigen Strichen, und die Singstimmen beherrschen das Orchester durchaus, trotzdem es mit den modernsten Mitteln arbeitet.

— Das Bochumer städtische Orchester wird unter Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburgs Leitung im kommenden Konzertwinter wiederum neben Werken älterer Meister (Bach, Händel, Gluck, Locatelli, Nardini, Beethoven [Mödlinger Tänze], Mozart, Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt) auch der zeitgenössischen Musik seine besondere Aufmerksamkeit widmen. Aus dem interessanten Programm der zwanzig Symphoniekonzerte sei nur folgendes herausgehoben: eine Brahms-Gedenkfeier, ein nordisches Konzert (Tor Aulin, Sibelius, Stenhammer) und eine Rudi Stephan-Feier. An Uraufführungen sind geplant: Emil Peters' symphonische Musik für Kammerorchester, phantastisches Intermezzo von G. Bagier,

Symphonie von F. Schuchardt; Cellokonzert von Engelsmann, Lieder mit Orchester von Tobi. Unter den sonstigen neuen Werken sind Schöpfungen von Bruckner, Reger, Mahler, R. Strauß, Braunfels, Unger, Bela Bartok, Scriabine, Mussorgski, Glazounow und Schönberg Erstaufführungen für Bochum. P. Scheinpflug und Dr. W. Siegel wurden als Dirigenten ihrer eigenen Werke geladen. Die Kammermusik wird u. a. bringen ein Sonderkonzert mit Werken an zwei Klavieren, Kammermusik auf alten Instrumenten (Prof. Döbereiner und Genossen), einen August Reuß-Abend. Unter den mitwirkenden Solisten befindet sich eine große Reihe allererster Künstler. M. B.

— Der Budapester Chor- und Orchesterverein (Dirigent: Prof. E. Lichtenberg) wird Händels „Jephta" (Bearbeitung von Stephani), Bachs Kantaten Nr. 161 und 78, Monteverdi's „Orfeo" (Bearbeitung von d'Indy) aufführen. Das Orchester bringt an vier Abenden mit einheimischen Solisten die Entwicklung des Violinkonzertes zur Darstellung.

Vermischte Nachrichten

— Der Berkshire-Kompositions-Preis des Jahres 1922 bietet dem Komponisten des besten Streichquartetts den Preis von 1000 Dollar. Die näheren Einzelbedingungen für den Wettbewerb sind von Hans Korischak, Graz, Klosterwiesgasse 46, zu erfahren.

— In Berlin soll im Deutschen Theater im nächsten Winter eine „Kammeroper" mit Vormittags-Aufführungen kleinerer ein- und zweiaktiger musikalischer Bühnenwerke mit Begleitung eines kammermusikalischen Instrumentalkörpers ins Leben gerufen werden.

— Das Chorpersonal des Stadttheaters in Halle hat die Verlängerung der Verträge abgelehnt, weil die Intendanz den Vertrag eines Choristen, der seit mehreren Jahren dieser Bühne angehört, nicht erneuert hat. Das Stadttheater wird aus diesem Anlaß für die Spielzeit 1921/22 keinen Chor engagieren und den Opernspielplan entsprechend einrichten. (So berichtet man.)

— Die über die Nürnberger Theaterleitung durch den letzten Nürnberger Musikbrief der A. M.-Z. genügend unterrichteten Leser werden, wie die A. M.-Z. berichtet, über folgende Entschließung der Gewerkschaft fränkischer Redakteure im Reichsverband der deutschen Presse nicht sehr in Erstaunen geraten: „Unwürdige Zumutungen, die von der Theaterintendanz gemeinsam mit dem Stadtrat Nürnberg in bezug auf die kritische Tätigkeit der Nürnberger Presse gestellt wurden, zwangen die Redaktionen der hiesigen Tageszeitungen zu dem einmütigen Beschluß, jede Veröffentlichung über das Stadttheater so lange einzustellen, bis die ganze Angelegenheit zufriedenstellend geklärt ist."

— Laut Jahresbericht der Heidelberger Musikakademie (Hochschule für Musik) hat das Institut im letzten Jahre eine rege Tätigkeit entwickelt. Alle Seminaristen bestanden vor dem Prüfungsausschuß des deutschen Konservatorien-Verbandes, dem das Institut angegliedert ist, mit Auszeichnung.

— Im Kurhaus Wiesbaden leitete letzthin der französische Komponist Widor das städtische Kurorchester. In dem Konzert kamen nur eigene Kompositionen des Dirigenten zum Vortrag. Die Veranstaltung fand auf Veranlassung der Leitung der französischen Kunstausstellung statt, die außerdem ein Tafelkonzert veranstaltete. Diese Veranstaltung, die von der deutschen Bevölkerung im allgemeinen unbeachtet blieb, ist als Privatangelegenheit des französischen Propagandadienstes anzusehen. Die Angelegenheit erhält einen gewissen pikanten Beigeschmack durch die gedruckten Einladungen, die der Komponist u. a. auch an die deutschen Musikkritiker gesandt hat und in denen er zu einem intimen Abend im Kreise von Künstlern bei einem Glase Bier nach dem Hotel „Nassauer Hof" auffordert. Man versucht eben mit allen Mitteln, sich mit den Deutschen anzubiedern. Dieser Versuch hat natürlich in Wiesbaden keinerlei Erfolg gehabt.

* * *

Zu unseren Bildern. Dem Aufsatz über Joseph Haas können wir ein neues Bildnis des Künstlers nach einer Radierung des vortrefflichen Stuttgarter Malers und Radierers Franz Weegmann beigeben. — Durch verspätetes Eintreffen des Bildes erscheint erst heute in Ergänzung zu dem biographischen Artikel über Ewald Straeßer in Heft 23 des 42. Jahrgangs eine Abbildung des Künstlers. — Bei dem Bildnis von Edith Sajitz in Heft 22 des 42. Jahrgangs ist versehentlich die Angabe des Herstellers des Bildes, Hofatelier Gebr. Hirsch in Karlsruhe, vergessen worden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber den Verfasser der beiliegenden Klavierkomposition, Joh. Merkel, unterrichtet eine biographische Skizze in Heft 4 des eben abgeschlossenen Jahrgangs. Leider sind einige Druckfehler stehen geblieben: Seite 1, letzter Takt, vorletztes Achtel im Baß: As anstatt A; S. 2, Takt 12: fehlt vor dem letzten Achtel in der Oberstimme ein ♭; S. 3, 5. Takt, 4. Achtel: Oberstimme g statt ges; S. 4, 3. Takt, 3. Achtel: ges statt g.

Schluß des Blattes am 15. September. Ausgabe dieses Heftes am 6. Oktober, des nächsten Heftes am 20. Oktober.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Lieder.

Merz, Viktor: Sieben Lieder. 3 Mk. Kahnt, Leipzig.

d'Albert, Eugen, Op. 31: Sieben Lieder. Heft 1, 2 je 7.50 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Riehle, Herbert: Drei Lieder für eine Singstimme je 1—1.50 Mk. Ries & Erler, Berlin.

Rahlfs, Ludw.: 50 Lieder aus Niedersachsen. Ausgabe für Klavier 12.50 Mk. Schünemann, Bremen.

Kühnel, Emil, Op. 20 Nr. 2/4: Drei Lieder für Gesang und Klavier. 5 Mk. Emil Oliva, Zittau.

Meyer-Steineg, Th.: Neue Lieder und Balladen zur Laute. 10 Mk. Diederichs, Jena.
— Heitere Lieder zur Laute Nr. 1/2 je 10 Mk. Ebenda.

Frings, Dr. W., Op. 15: Das kranke Kind. Partitur 2.50 Mk. Pustet, Regensburg.

Müller, Paul, Op. 1: Acht Lieder. Heft 1/2 je 2.50 Fr. Hug & Co, Zürich.

Chorwerke.

Heinrichs, Hans: Zwei Konzertgesänge für vierstimmig. Männerchor. Nr. 1/2. Partitur 1.20 Mk. Siegel, Leipzig.

Demény, D.: Serenade für Männerchor. Partitur 1.20 Mk. Stimmen 20 Pf. Alberti-Verlag, Berlin-Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 2

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Der Befähigungsnachweis der Privatmusiklehrer.

Durch die amtlichen Beratungen im preußischen Kultusministerium mit den Vertretern der Tonkünstler-, Musikpädagogen- und Konservatorienverbände ist die Unterrichts- und Musiklehrerfrage aus einem Vorstadium ausschließlicher Erörterungen herausgerückt worden, hat endlich die Anteilnahme und Mitarbeit der Regierung an der so schwerwiegenden und dringlichen Angelegenheit erreicht. Wichtigen Auseinandersetzungen von wirklich allgemeiner Bedeutung zu dieser Frage steht hier jederzeit Raum zur Verfügung. Den Auftakt zu einer Erörterung bildet gewissermaßen Dr. Erpfs Besprechung der Kestenbergschen grundlegenden Broschüre „Musikerziehung und Musikpflege" im vorigen Heft. Heute mögen Bruncks Ausführungen folgen, mit denen wir allerdings in wesentlichen Punkten nicht übereinstimmen. Auch wir halten das Examen durchaus nicht für ein Allheilmittel in der Kunst. Aber uns erscheint, da schnelle Hilfe nottut, eben die staatliche Regelung fürs ganze Reich durch Befähigungsnachweis und Prüfung, so wie es Kestenberg vorschlägt, als durchaus brauchbar und als das kleinere Uebel. Gerade durch scharfe Einschränkung mit gesetzlichen Bestimmungen wird unseres Erachtens die Lage des guten Musiklehrers nur verbessert. Und warum sollten nicht einmal in künftiger Zeit aller Musikunterricht und alle Musiklehrer auch in Schulen zusammengefaßt werden, so wie es mit allen anderen Disziplinen auch ist, zumal da der herangereifte Studierende seinen Unterricht in Meisterklassen bei einem Meister so ungebunden und zwanglos erhält wie im Privatunterricht! Die Schriftleitung.

* * *

Die Ausübung des Privatmusiklehrerberufs soll durch Reichsgesetz von einem Befähigungsnachweis abhängig gemacht werden. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß dadurch der Musiklehrerstand in seiner sozialen Stellung wie im gesellschaftlichen Ansehen nur gewinnen kann. Noch weniger kann in Zweifel gezogen werden, daß heute sehr viele in keiner Weise dazu befähigte Menschen Musikunterricht erteilen und daß es deshalb dringend notwendig ist, die Schüler vor weiterer Uebervorteilung zu schützen. Aber schon droht durch Ueberspannung des Bogens der Segen in Unsegen sich zu verwandeln. Es geht nämlich eine Strömung dahin, zur Musiklehrtätigkeit nur noch solche Musiker zuzulassen, die ein staatliches Konservatorium mehrere Jahre hindurch bis zur Reifeprüfung besucht haben. Eine solche Verordnung, deren zivilrechtliche Zulässigkeit übrigens sehr zu bezweifeln ist, würde nicht nur eine schwere Schädigung der Kunst, sondern vor allem eine schreiende soziale Ungerechtigkeit, nämlich praktisch die Vernichtung des künstlerisch gehobenen Musiklehrerstandes bedeuten.

Man braucht nicht die vernichtenden Urteile zu unterschreiben, die sehr viele große Künstler (z. B. Robert Franz) gegen den Konservatoriumslehrbetrieb ausgesprochen haben, und muß doch sagen: bei dem Großschulbetrieb liegt die Gefahr des Schablonisierens, des Bürokratisierens sehr nahe, die gerade für den Kunstunterricht höchst verwerflich und schädlich ist. Vollends gegen die starren Schulvorschriften ein neues, noch nicht allgemein anerkanntes System, eine neue Erkenntnis durchzusetzen, dürfte nur ausnahmsweise energischen Persönlichkeiten beschieden sein. Schon der Name „Konservatorium" besagt, daß es nicht gerade der Hort des Fortschritts zu sein pflegt[1]. Es ziehen auch tatsächlich viele der talentierteren Kunstjünger, eben solche, die schöpferisch mitwirken wollen am Fortschritte der Tonkunst, den Privat-Unterricht bei einem „Meister" dem Besuche eines Konservatoriums vor. Sehr viele unserer ersten Künstler sind Privatschüler oder Autodidakten gewesen. Nun wären sie alle künftighin vom Musikunterricht ausgeschlossen. Für die meisten unserer jungen Komponisten, Musikwissenschaftler und Konzertkünstler bedeutet aber die Unterrichtstätigkeit das wirtschaftliche Rückgrat ihrer Existenz. Nimmt man ihnen die, so stößt man sie ins Elend, raubt ihnen die Möglichkeit der künstlerischen Arbeit.

Ebenso wären künftighin alle Kleinstädter, denen ihre Mittel nicht den Besuch eines großstädtischen Konservatoriums gestatten, vom Musiklehrberuf und damit in den meisten Fällen von der Tonkunst überhaupt abgeschnitten.

Aber auch der „konzessionierte" Musiklehrer würde durch diese Verordnung schwer geschädigt. Denn wenn seine Schüler späterhin das Erlernte nicht als Lehrer verwerten dürfen, wer nimmt dann noch Unterricht bei ihm? Höchstens noch Dilettanten, oder der eine oder andere Verwegene, der glaubt, mit seiner Kunst allein sein Brot zu verdienen. Und ihm dürfte der gewissenhafte Lehrer nur in ganz wenigen, unzweifelhaften Einzelfällen Unterricht geben, da für den Fall, daß seine Fähigkeiten ihm auf dem Podium oder der Bühne doch nicht zum Sieg verhelfen, er brotlos und dem Elend überliefert wäre. Könnte aber eine solche Lehrtätigkeit dann noch Befriedigung gewähren, ganz abgesehen von der wirtschaftlichen Seite? Nein! sicher nicht; und zu allererst würde der künstlerisch hochstehende Privatlehrer, der heute fast nur Berufsleute ausbildet und sehr viel Gutes schafft, dabei auf das schwerste zu leiden haben.

Die Monopolisierung des Musikunterrichts auf die staatlichen bezw. städtischen Konservatorien würde also letzten Endes das genaue Gegenteil dessen bezwecken, was die Gesetzgeber wollen. Nämlich: Proletarisierung der Privatmusiklehrer und Senkung des Unterrichtsniveaus. Es ist Aufgabe der Privatlehrer, mit allen Mitteln einzeln und durch ihre Organisationen dagegen zu arbeiten, daß der Vorschlag Gesetz wird. Gewiß, eine Prüfung ist notwendig. Sie verlange durchaus nicht zu wenig, aber auch nicht zu viel: eine sehr gründliche Kenntnis und technische Fertigkeit in den Spezial-Lehrfächern; eine gute musikalische und sonstige Allgemeinbildung und genügende Beherrschung der deutschen Sprache in Wort und Schrift, daß der Lehrer seine Kenntnisse in zufriedenstellender Form dem Schüler vermitteln kann. Außerdem prüfe man in mehreren Stunden mit verschiedenen Schülern eingehend die pädagogischen Fähigkeiten. Aber damit ist es auch genug. Wir haben genug Musikakademiker, wir brauchen praktische Leistungen. Vor allem aber verschone man uns mit den alten Praktiken des Polizei- und Obrigkeitsstaates. Man verlange Kenntnisse, Fähigkeit, Persönlichkeit! Aber wo und wie man sein Rüstzeug erworben hat, geht niemand etwas an. Der Mann gilt, nicht das Zeugnis! Freie Bahn dem Tüchtigen!

Constantin Brunck (Nürnberg).

[1] Eine übertriebene und am Aeußeren hängenbleibende Behauptung. D. Schriftltg.

Zur Psychologie der musikalischen Reproduktion.

Von Richard Möbius.

Als ein naives Unterfangen betrachteten und belächelten die ausübenden Künstler bisher fast jeden Versuch, die Probleme ihrer Kunst auf psychologischem oder auch psycho-physiologischem Wege zu lösen. Ihrem auf praktische Ausführung, auf blutvolle, lebenswahre Gestaltung gerichteten Geiste erscheinen derartige Theorien heute noch als unfruchtbare Konstruktionen, sie sind ihnen zu hypothetisch, wenn nicht gar zu mystisch, und es mag viele geben, denen die folgenden Worte eines modernen Schriftstellers[1] so recht aus dem Herzen gesprochen sind: „Psychologie ist Humbug. Was die in der psychologischen Sprache tätigen Literaten produzieren, haben sie sich wechselseitig aus den ästhetischen Fingern gesogen. Muß jede kleinste Handlung motiviert, muß das Wieso und Warum bis in die schnurriosesten Verästelungen prostituiert werden? Die Psyche hustet ihnen eins."

In der Hauptsache ist wohl das Vertrauen des Künstlers zur exakten Psychologie dadurch erschüttert worden, weil eine gewisse Richtung bezw. Schule derselben seine Sensibilität, das Schwanken seiner Stimmung, mit einem Worte: das Außergewöhnliche seines Wesens als pathologische Erscheinung gebrandmarkt hat. Nach der Theorie dieser Schule, die seit ihrer Formulierung durch Cesare Lombroso bereits so viele Forscher und Laien beschäftigt hat, wird das Talent nur als „ein Resultat neuropathischer Anlage, abnormer Leichtigkeit gewisser psychischer Vorgänge" betrachtet, während der Schaffensakt des Genies ein Dämmerzustand sein soll, der „auf der Grundlage schwerer Entartung periodisch sich einstellt und mit den epileptischen Aequivalenten eine große Aehnlichkeit besitzt". Ziemlich schroff steht dieser anthropologischen Definition allerdings die sozialpsychologische gegenüber. Aber selbst einer der namhaftesten ihrer Vertreter, Willy Hellpach, gesteht Lombrosos Lehre „entwicklungspsychologische Bedeutung" zu.

In zweiter Linie bedarf die abendländische Psychologie noch sehr der Ergänzung, um der Vielgestaltigkeit des Seelenlebens während des musikalischen Schaffens als auch der Wiedergabe, ja sogar nur der Uebung gerecht zu werden. Ueber das Unterbewußtsein z. B., das man wohl sehr gut als Ausgangspunkt der psychischen Phänomene bei musikalischen Leistungen betrachten könnte, äußert die exakte Psychologie, daß das — obwohl sie es im allgemeinen als Tatsache anerkennt — ein noch völlig rätselhafter und geheimnisvoller bloßer „wissenschaftlicher Hilfsbegriff" sei. Wenn man dann noch die Kontroversen über manche Hauptbegriffe der Psychologie in Betracht zieht, wenn man liest, wie verschieden die Definitionen wichtiger Termini ausfallen[2], begreift man sehr gut die Abneigung des Tonkünstlers gegen derartige theoretische Exkurse und gegen alle psychophysiologischen Analysen.

Man begreift es, aber man kann es nicht billigen. Einmal ist es „Blüte und Frucht am Baum der lebendigen Welt: die höchste Stufe des Daseins, wo dieses die Umgebung verinnerlicht, gegenständlich macht und sich selber anschaut". Dann kann die doch schon höchst achtungswerten Leistungen der Psychologie für die Tonkunst, besonders als Grundwissenschaft der Musikpädagogik nur verkennen, wer sich noch nicht genügend in die überaus reichhaltige psychologische Literatur vertieft hat. Vor allem aber kann der reproduzierende Tonkünstler die Kenntnis gewisser psychologischer Gesetze heute nicht mehr entbehren. Gewiß, er soll die Wiedergabe des Kunstwerkes nicht mit technischen Schablonen ausklügeln, sondern dasselbe aus der Tiefe seiner künstlerischen Auffassung durch ungehemmte mitschöpferische Tätigkeit zum Erklingen bringen. Wie er sein Nachschaffen nicht als Wirkung berechenbar seelischer Vorgänge im eigenen Bewußtsein auffassen soll, ebensowenig soll er es mechanisch als Ursache psychischer Wirkungen in den Zuhörern ansehen, sondern er soll spielen nur mit ganzer Hingabe seines höheren Selbstes, ohne Rücksicht auf jede Ursächlichkeit. Jedoch, wer in der Beherrschung seines Instrumentes jene Stufe erreicht hat, auf der dann alles noch zu Erlernende zum ästhetischen Problem wird, dem können die Anregungen der Psychologie nur nützen. Nicht allein die Erkenntnis seiner psycho-physiologischen Individualität und Abhängigkeit von bestimmten Einstellungsbedingungen, sondern auch praktische Verwertung werden ihre Wirkungen sein. Hat doch das Gebiet der musikalischen Reproduktion eine Menge kompliziertester Fälle und Aufgaben, die bloß durch eine systematische Psychotechnik bewältigt werden können. Streng genommen ist eben jede wertvolle musikalische Wiedergabe reine Kunstleistung und gelungenes psychologisches Experiment zugleich, und es ist mehr als ein bloßer Zufall, wenn in den meisten Lehrbüchern der Psychologie das Klavierspiel als passendes Schulbeispiel angeführt wird. Fassen wir aber die Tatsache schärfer ins Auge, daß mit musikalischer Veranlagung und Technik die Fähigkeit zum erfolgreichen Auftreten im Konzertsaal noch nicht gegeben, daß das öffentliche Vorspiel eigentlich eine Kunst für sich ist und neben der sogenannten öffentlichen Begabung besonderer und gründlicher Uebung bedarf, so stoßen wir wiederum auf rein psychologische Ursachen.

Gemeinhin wird die Kunst der Wiedergabe als eine zweiten Ranges bewertet. Vielleicht könnte man darüber streiten. Schon der Hinweis, daß ja die schaffende Kraft seltener anzutreffen sei als das Talent der Wiedergabe, ist nicht gar so überzeugend. Denn wirkliche Meister der Interpretation, nämlich nachschaffende Künstler, die durch das und mit dem Medium ihrer Persönlichkeit uns die über die Sphäre des Irdischen hinausweisende Schönheit des Kunstwerkes offenbaren und dabei die Züge seines Schöpfers getreu widerspiegeln, Künstler, deren Kunst das subjektive und objektive Moment in mustergültiger Weise in sich vereinigt, gibt es kaum häufiger als es Meister der Komposition gibt. Jedenfalls steht der bedeutende reproduktive Tonkünstler über dem mittelmäßigen Komponisten.

Im tiefsten Grunde ist auch die nachschaffende Kunst — insofern sie eben Kunst ist — freie Schöpfung.

Wollte man nun noch die Quantität der Leistungen zum Vergleich heranziehen, so braucht einen solchen der reproduzierende Künstler bestimmt nicht zu scheuen. Sind schon seine regelmäßigen häuslichen Uebungen kaum weniger anstrengend und zeitraubend als die Arbeit des Komponisten, so wird ihm die öffentliche Tätigkeit durch das gedankenlose, oft extravagante Verhalten des Publikums, dessen großer Teil den Musiker immer noch als einen Vergnügungsvermittler betrachtet, durchaus nicht erleichtert.

Die öffentliche Tätigkeit. Aufgabe, Glück, Gefahr und Leid des ausübenden Künstlers. Abhängig ist sie vom Grade der öffentlichen Begabung, die durchaus kein Maßstab der künstlerischen Begabung an sich ist. Das weiß jeder Eingeweihte[1]. Chopin, der selten und ungern öffentlich konzertierte, pflegte zu sagen: „Der Atem des Publikums erstickt mich." Sobald der Künstler vor ein größeres Publikum tritt, umlagern ihn von allen Seiten stimmungsfeindliche Gewalten. Diese werden verhängnisvoll, wenn sie hinreichen, ihn den Zwiespalt zwischen seiner tönenden Wunderwelt und der gemeinen Wirklichkeit empfinden zu lassen, wenn sie ihn mit brutalem Griff aus seinem somnambulartigen Zustand herausreißen. Die Unmöglichkeit der intensiven Konzentration gefährdet nicht nur die rein musikalisch-künstlerische Wiedergabe, die ja darin besteht, daß das Abbild des Kunstwerkes in der Seele des Künstlers sich zu einem neuen Vorbild wandelt, das dann in den Seelen der Zuhörer nach neuer Wirklichkeit drängt. Sie gefährdet auch die Präzision des technisch-automatischen Mechanismus. Denn die Aufmerksamkeit wirkt störend, wenn sie statt auf den Komplex bezw. Totaleffekt, auf die einzelnen Stadien resp. Komponenten gerichtet wird. Ein Spieler wird gewisse technisch-mechanische Klippen glatt passieren, wenn er „nicht daran denkt", während Unsicherheit,

[1] H. Reimann in „Tyll".

[2] Am umstrittensten ist wohl die Begriffsbestimmung der „Apperzeption".

[1] Ihm ist ja auch die psychologische Tatsache nur zu bekannt, daß gerade die von reinster und höchster Kunstauffassung beseelten Künstler infolge ihrer allzu strengen Selbstkritik leicht unter Hemmungen beim öffentlichen Vorspiel leiden.

ja sogar Mißlingen eintritt, sobald er anfängt einzelne Stellen ins Auge zu fassen. Sein Spiel wird unfrei und läßt den großen Zug vermissen, das Ganze tritt hinter dem Einzelnen allzusehr zurück. Ein kümmerliches Zergliedern wird im Zuhörer niemals zu einem künstlerischen Miterlebnis. Um das Ewige im Augenblicklichen zu erfassen und anderen zu übermitteln, dazu bedarf es der nötigen „Stimmung". Nur in und mit ihr gelingt die Konzentration, die die technische Basis jeden Fortschritts, jeder geistigen Leistung von zauberkräftiger Wirkung ist. Nur Stimmung und Konzentration ermöglichen eine musikalische Reproduktion königlicher Kunst, die von den Sternen strahlt; nur die Durchseelung durch das tiefste Selbst erhebt sie dazu. Je feinsinniger ein Künstler ist, um so abhängiger sind seine Leistungen von dieser eigenartigen Form der Gefühlserregung, die man Stimmung nennt. Sie tritt nicht akut auf, wie der Affekt, sondern ist ihrer wahren Natur nach mehr chronisch, und geradezu das „Residuum" desselben. In vielen Fällen ist sie der „Gefühlsreflex bestimmter Vorstellungen, die in Abständen kommen und gehen, von anderen vielfach verdrängt und verdunkelt, aber von überragendem Gefühlswert — eine Summe von Wirkungen, die sich zu einer Stimmung verdichten, und nach deren Grund, d. h. den veranlassenden Vorstellungen, das Subjekt unter Umständen selbst suchen muß". Kein Mensch ist dem Stimmungswechsel so leicht und oft preisgegeben, wie der sensitive Künstler. Die Grundformen der Stimmung: Lust und Unlust sowie deren zahlreiche Schattierungen beherrschen seine Seele im wechselvollsten Spiel. Man begreift, wie wertvoll es für den Künstler ist, wenn er seine Willenskraft dermaßen gesteigert hat, daß er erwünschte Vorstellungsabläufe in ihm zu vitalisieren vermag. Die Erwerbung einer relativen Unabhängigkeit von äußeren Erfahrungen und Schicksalen ist an und für sich ja gar nicht so schwierig. Das Temperament, namentlich aber der Grad der Ausbildung, welche der Intellekt und der Wille empfangen haben, sind dabei von entscheidendem Einfluß. Jeder reproduzierende Tonkünstler, der nicht an allzugroßem Mangel der Selbstbeobachtung leidet, weiß ja, daß das feurigste Temperament, die reichste Phantasie und die glühendste Sinnlichkeit seine Leistungen nur beeinträchtigen, wenn jene nicht vom Intellekt und vom Willen gebändigt und geleitet werden.

Ebenso wichtig wie die Vitalisierung erwünschter Vorstellungsabläufe ist für den ausübenden Künstler die Eindämmung des automatischen Vorstellungsverlaufs. Wie mit jeder überflüssigen Bewegung eine Vergeudung körperlicher Kraft stattfindet, so verbraucht der Mensch mehr Kraft als gut ist auf dem Wege automatischen Vorstellungsspiels. Das rasende Tempo, in dem sich da Inhalt auf Inhalt in seinem Bewußtsein abspielt, muß notwendig zu einer Verschwendung geistiger und seelischer Kraft führen. Gelingt es nun dem Künstler, diesen Vorgang zu ökonomisieren, so kommt es schließlich zu einer Sammlung dieser Kraft und er kann aus diesem Fonds immer in der Zeit schöpfen, in der er sie wirklich braucht. Etwaige Skeptiker mögen nur daran denken, daß sie es ja auch gelernt haben, ihren ursprünglich zappeligen Körper ruhig zu halten. Und beruht die manuelle Fertigkeit der Virtuosen etwa nicht auf dem Grundsatz, überflüssige Bewegungen auszuschalten und nur die zweckmäßigen auszuführen? Auch die für den Künstler notwendige Schulung der geistigen und seelischen Kräfte ist auf diesem haushälterischen Prinzip aufzubauen.

Rein instrumentelle Technik und Mechanik kann durch den Appell an den Willen allein natürlich nicht erreicht werden. Nur durch die Uebung, durch zahllose Wiederholungen, nur auf motorischem Wege wird die Reizreaktion automatisiert. Jeder dilettierende Spieler ist ja bereits über das Stadium hinaus, für einzelne Fingerbewegungen noch besondere Willensanstrengungen anwenden zu müssen. Bei ihm genügt schon die Vorstellung des Spielenwollens, um in seinem senorisch-motorischen Apparat die Impulse für die richtigen Fingerbewegungen zu veranlassen. Die Wiederholung hat eben diese Reaktion reflexartig gemacht. Und beim Künstler ist das psychophysische System derartig entlastet und die Willensanstrengung für Teilhandlungen fällt dermaßen weg, daß er seine Aufmerksamkeit nur dem Schönheits- und Gefühlsinhalte des vorzutragenden Stückes zuzuwenden braucht. Aber bei seelischer Indisposition, die ja den psychophysischen Mechanismus hemmend beeinflußt, vermag der Wille viel. Allerdings auch nur der geübte. So zahlreiche, mitunter geradezu frappierende Beweise für die erstaunliche Macht, die der bewußte Wille auf unsere seelischen und geistigen Funktionen auszuüben vermag, auch vorhanden sind, immer sollte man nur mit Vorsicht an derartige Experimente herangehen. Der Neuling bezw. Ungeübte dürfte damit recht trübe Erfahrungen machen. Denn je mehr Gewalt der oberbewußte Wille anwendet, desto schwächer ist meist der Erfolg und es ist eine alte Erfahrung, daß gerade dann, wenn wir uns auf etwas „kaprizieren", wenn wir etwas erzwingen wollen, es nicht gelingt.

Das Bestreben, durch positiven Selbstbefehl unsere seelische Disposition günstig zu beeinflussen, ist eine Spielart der Autosuggestion. Hier sind wir nun an einer elementaren, weitverbreiteten, das ganze Leben durchdringenden Erscheinung, einem wissenschaftlichen Faktum allerersten Ranges angelangt, das auch für den reproduzierenden Tonkünstler von eminentester Bedeutung ist. Und auch von grundlegender. Ist doch die Musik die suggestivste aller Künste und die diese Kunst Ausübenden müssen — wenn ihre Leistungen sich über den Durchschnitt erheben sollen — in besonders hohem Grade sowohl suggestibel als auch suggestiv sein. Ja, vielleicht besteht das charakteristische Unterscheidungsmerkmal des geborenen Künstlers darin, daß er mehr und intensiver als der Alltagsmensch Suggestionen zugänglich ist, aber zugleich die Fähigkeit besitzt, auch mit suggestiver Kraft auf andere zu wirken. Der Zustand, in dem der Künstler sich vorwiegend befindet, begünstigt nicht allein, sondern schafft direkt den allerfeinsten Rapport mit künstlerischen Objekt- und Autosuggestionen.

Wollten wir uns eingehend über das Wesen der Suggestion sowie über die Menge einzelner Suggestionsphänomene beim Schaffen von Kunstwerken und bei deren Wiedergabe verbreiten, so könnten diese Erörterungen nur in einem dickleibigen Spezialwerke Raum finden. Daher sei hier bloß auf die ungeheure Wichtigkeit der Kenntnis und Beherrschung suggestiver Faktoren und Erscheinungen für den reproduzierenden Tonkünstler hingewiesen. Auf der Psychologie der Suggestion gründet sich die der musikalischen Reproduktion.

Es bedarf wohl nicht erst der besonderen Versicherung, daß wir keineswegs den Anspruch erheben, mit diesen Ausführungen eine erschöpfende Psychologie der musikalischen Reproduktion gegeben zu haben. In einer Arbeit dürfte das wohl kaum möglich sein. Eine Menge Aufgaben harren noch der Lösung, eine Fülle von Momenten bedürfen noch der Erwähnung. Von entscheidender Bedeutung sind z. B. noch die rechte, dem Künstler und den Hörern angemessene Wahl der vorzutragenden Stücke, die unbewußte geistige und seelische Mitarbeit der Hörer und die Herstellung des Kontaktes von Spieler und Publikum. Diesen Momenten sowie der psychologischen Ursache des Mangels an öffentlicher Begabung bei manchen Künstlern nachzugehen, sei einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Antonio Salieri, Mozarts Mörder?

Von Dr. Alexander Merkel (Niederlößnitz-Dresden).



Es wird wohl vielen Leuten und auch Musikern von Fach unbekannt sein, daß der schwer leidende Mozart kurz vor seinem am 5. Dezember 1791 zu Wien erfolgten Tode zu seiner Frau Konstanze gelegentlich eines Spazierganges im Prater geäußert hat: „Das Requiem (das ein Graf Walsegg bestellt hatte) schreibe ich für mich. Ich fühle mich zu sehr — so ist der wörtliche Ausdruck — mit mir dauert es nicht mehr lange. Gewiß, man hat mir Gift gegeben. Ich kann mich von diesem Gedanken nicht los machen". (Vergl. Otto Jahn: W. A. Mozart, II. Teil, 4. Aufl., S. 657/58). Diese Worte waren die Veranlassung dazu, daß man in Wien über Antonio Salieri, der

bekanntlich Beethovens und Franz Schuberts Lehrer gewesen und dessen Feindseligkeit gegen Mozart aller Welt bekannt war, den Verdacht laut werden ließ: er habe Mozart vergiftet. Man verbreitete ferner nach Mozarts Tode die Mär: Salieri habe auf seinem letzten Krankenlager im Jahre 1825 — er starb am 7. Mai dieses Jahres — in seinen Fieberphantasien sich selbst eines so schändlichen Verbrechens angeklagt. In Wien war man allgemein von der Wahrheit dieses Gerüchtes überzeugt, sogar im Kreise Beethovens, letzteren vielleicht ausgenommen, wie aus seinen Konversationsbüchern hervorgeht. So hat Beethovens treuer Gesellschafter in den letzten Jahren seines Lebens und sein erster Biograph, Anton Schindler, Beethoven gegenüber wiederholt beteuert: Salieri habe obige Worte selbst gesprochen. Er sagt dann weiter: „Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasiert stark, daß er an dem Tode Mozarts schuld sei und ihn mit Gift „vergeben" habe (so der wirkliche Ausdruck). Das ist Wahrheit, denn er will dies als solche beichten. So ist es wieder wahr, daß alles seinen Lohn erhält." Auch Niemetschek, ein Biograph Mozarts, weist diese Vorstellung nicht ganz zurück, indem er bei der Erwähnung von Mozarts frühem Tode bemerkt: „Wenn er ja nicht auch künstlich befördert war." Selbst Mozarts Witwe spricht in einem an den Regierungsrat Ziegler in München gerichteten Briefe vom 25. August 1837 von ihrem Sohne: „Er weiß, daß er nicht so groß wird wie sein Vater. Deshalb hat er aber auch keine Neider zu fürchten, die ihm nach dem Leben streben." Ferner schreibt ein Redakteur Schick im November 1823: „Salieri hat sich den Hals abgeschnitten, lebt aber noch." Er sprengte damit ein bloßes Gerücht aus, dem lediglich die Tatsache gegenübersteht, daß sich Salieri einmal durch einen Fall bedeutend am Kopfe verwundet hatte und ein andermal in Gefahr geraten war, von einer Kutsche überfahren zu werden. Schick erzählt im Jahre 1823 weiter: „Es sind hundert gegen eins zu wetten, daß die Gewissensäußerung Salieris wahr ist. Die Todesart Mozarts bestätigt diese Aeußerung." Schließlich äußerte sich Salieris Neffe zunächst 1824 darüber mit den Worten: „Mein Onkel behauptet, er habe Mozart vergiftet", und dann im Winter des Jahres 1825, also etwa ein halbes Jahr nach seines Onkels Tode: „Man sagt auch jetzt sehr stark, daß er Mozarts Mörder ist." (Vergl. Dr. Kalischer in der Zeitschrift „Die Musik", 4. Jahrgang, 1. Quartalsband, B. XIII, Heft 2, S. 119.)



Antonio Salieri.

Sogar durch den Freimaurerorden soll Mozart vergiftet worden sein, eine abenteuerliche Vermutung, die Daumer zu begründen gesucht hat. Auch den Stoff zu einer schlechten Kunstnovelle mit dem Titel „Der Musikfeind" von Gustav Nicolai, hat das Gerede von Mozarts Vergiftung hergeben müssen.

Salieri wurde natürlich andererseits von vielen Leuten öffentlich verteidigt und für völlig unschuldig erklärt. Dies geschah z. B.:

1. Durch Sigismund Neukomm, einem vielgereisten fruchtbaren Musiker aus Salzburg, also einem Landsmann Mozarts. Gestützt auf seine genaue Bekanntschaft mit dieser Familie und mit Salieri, legte er kräftig Verwahrung gegen eine Verleumdung ein, der kein Besonnener Glauben schenken könne.

2. Durch Giuseppe Carpani, Schriftsteller und Operntextdichter in Mailand, Venedig und Wien, der in einem langen Aufsatze der Bibliotheca Italiana von 1824 außer vielen Deklamationen ein ärztliches Zeugnis, wonach Mozart an Gehirnentzündung gestorben ist, und die Aussagen der Krankenwärter Salieris, Rosenberg und Porsche, beibringt, nach denen Salieri in seiner Krankheit gar nichts von Vergiftung geäußert habe.

3. Durch Ignaz Moscheles, den seinerzeit besonders durch seine Improvisationen berühmten Klaviervirtuosen, Schüler Salieris, Freund Beethovens und zuletzt Professor am Leipziger Konservatorium neben Mendelssohn als Gründer dieses Institutes. Nach Moscheles' Zeugnis hat Salieri gerade im Gegenteile auf dem Sterbebette in feierlicher und ergreifender Weise das erwähnte Gerücht als unwahr bezeichnet.

4. Durch Salieris Biographen, Ignaz Franz Edlen von Mosel, Musik-Schriftsteller und zuletzt Custos an der Wiener Hofbibliothek, der auf Seite 211 seiner Schrift „Ueber das Leben und die Werke von Antonio Salieri" sich folgendermaßen über das oben erwähnte Gerücht äußert: „Und einen Mann, der so reine Freuden aus der Umgebung seiner Familie sog, der so warm für die Schönheiten der Schöpfung fühlte, der seinem Diener, und nicht etwa einem alten, lange erprobten, sondern einem nur für kurze Zeit in Dienst genommenen, mit väterlicher Sorgfalt das Leben rettete, der die Dankbarkeit für empfangene Wohltaten bis an den Rand seines Grabes bewahrte, solch einem Manne erfrechten sich seine Feinde — und welcher ausgezeichnete Mann hätte deren nicht? — das niedrigste, gräulichste Verbrechen gegen einen seiner Kunstgenossen, gegen Mozart, anzudichten, ohne einen anderen Grund zu einer so schmählichen Verleumdung zu finden, als nicht einmal Tadel der Erzeugnisse jenes großen Meisters, sondern bloß Schweigen über die Vorzüge derselben, ein Schweigen, das, wenn es auch seine Quelle in einiger Eifersucht auf den Ruhm seines Nebenbuhlers gehabt haben mag, doch nimmermehr Anlaß geben konnte, den Ruf eines in jeder Hinsicht achtungswerten, tugendhaften Mannes in seinen letzten Tagen so tötlich zu verletzen."

5. Durch den Kapellmeister Schwanenberg in Braunschweig, einem Freund Salieris. Als nämlich Sievers, damals Schwanenbergs Schüler, ihm aus dem musikalischen Wochenblatte vorlas: „Man behaupte, daß Mozart ein Opfer des Neides der Italiener geworden sei", erwiderte er: „Pazzi! Non ha fatto niente per meritar un tal onare" (auf deutsch: Narren! Er [Mozart] hat nichts getan, um eine solche Ehre zu verdienen), jedenfalls ein sehr eigentümlicher Grund zur Widerlegung des Gerüchtes von der Vergiftung Mozarts durch Salieri.

[Die Schriftleitung fügt hier als sechstes noch das Urteil Johann Peter Lysers (eines der Mitglieder der Schumannschen „Davidsbündler") aus seinem „Mozart-Album", Hamburg 1856, bei:

Alles, was uns Rochlitz von seinem persönlichen Zusammentreffen mit Salieri berichtet; alles, was ich selbst erfahren von den bestunterrichteten Personen in Wien, die Salieri genau und viele Jahre kannten, hat mich überzeugt, daß es nicht Salieri war, der sich gemeiner Kabale gegen Mozart schuldig gemacht hat.

Mozarts persönliches Verhältnis widerspricht durchaus der Behauptung, sie hätten sich beide feindlich gegenübergestanden. Im Gegenteil, es ist bekannt, daß der Italiener seinem deutschen Kollegen manche Gefälligkeit erwiesen hat, wie sie kein Feind dem andern erweist. Mozart besuchte den „Papa Salieri" sehr oft, studierte in seinem Arbeitszimmer alle Partituren durch, und keiner von beiden fehlte an den musikalischen Abenden, die der andre in seinem Hause veranstaltete. Aber Wien war eine ungeheuerliche Klatsch- und Tratsch-Stadt, und die Nachrederei machte oft aus den besten Freunden die schlimmsten Feinde.

Bei dem weltklugen, feinen Salieri vermochten die männlichen und weiblichen Klatschbasen nicht viel auszurichten. Er kannte seinen Mozart. Anders verhielt es sich bei diesem. Selber ohne Falschheit und jeder Heuchelei abhold, traute er allen Leuten. Wenn nun sein alter mißtrauischer Vater, seine Bekannten, seine Schüler, die vielen Frauenzimmer um ihn herum ihm zuflüsterten, Salieri sei sein Feind und intrigiere gegen ihn — so glaubte Mozart das und schimpfte auf ihn.

Salieri erfuhr es und war ihm ein wenig böse, bis der Zufall sie wieder zusammenführte. Dann vergaß Mozart. Bei Salieri, der um zehn Jahre jünger war und vor allem hundertmal weltkluger, bedurfte es keines Vergessens.

Salieri war in der großen Gesellschaft stark gegen Mozart im Vorteile. Daran war weder er noch Mozart schuld. Mozart konnte sich nicht anders geben, als er war. Und Salieri konnte ihn nicht zum Weltmanne machen, noch aller Welt verkünden, wie ehrlich Mozart sei.

Damit hoffe ich, alle die unsinnigen Geschichten widerlegt zu haben, die über Mozarts und Salieris Feindschaft im Umlauf waren und leider immer noch sind. Meine Gewährsleute sind außer dem noch lebenden, mit allen Verhältnissen Mozarts auf das genaueste bekannten Aloys Fuchs: Lorenzo Daponte, Luigi Bassi, Gyrowetz, Abbé Vogel und Josef Weigl (Salieris Nachfolger).]

Schließen wir uns, da hier Rede und Gegenrede, eine so glaubwürdig wie die andere, einander gegenüber stehen, nach etwa hundert Jahren den Verteidigern Salieris in der Ueberzeugung an, daß damals sowohl Mozart als auch Salieri infolge ihrer Krankheit nicht mehr ihrer Sinne mächtig waren, und daß diesen Phantasien zweier kranker Menschen, im Hinblick auf die sonstigen bestimmten Nachrichten vom gegenteiligen Sachverhalt, kein Glaube beizumessen ist.

Richard Wagners tragische Kunst.[1]

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

(Fortsetzung.)

Der tragische Charakter Wagners ist nicht der willensgewaltige Mensch Shakespeares oder Schillers, nicht der trotzige Titan, der den dramatischen Entschluß unverrückbar festhält und ihn gegen alle Widerstände, äußere und innere, hartnäckig durchsetzen möchte. Er ist der Mensch der großen Sehnsucht, der Mensch voll starken Verlangens und heißen Wünschens. Nach Erfüllung dieses Wunsches strebt seine dramatische Absicht. Aber der tragische Konflikt, der auch ihn erfaßt, macht es ihm unmöglich, diese Absicht innerhalb des Menschlichen zu erreichen. Erst jenseits des Irdischen, jenseits von Not und Kampf, über Schmerz und Tod hinaus winkt ihm in seligen Gefilden die Erfüllung. So wird seine Sehnsucht zum Verlangen nach dem Tod. Durch den Tod geht sein Weg ins Leben, ins wahre Leben, das seinen Träumen Wirklichkeit gibt.

„In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen."

Darum wird ihm das Leben zur Last.

„Dem Tage! dem Tage!
dem tückischen Tage,
dem härtesten Feinde
Haß und Klage!"

Die Nacht des Todes aber bringt die Erlösung. Ihr strebt das Wünschen zu.

„O sink hernieder
Nacht der Liebe!"

Die Vernichtung des körperlichen Seins, gegen die der Shakespearesche Mensch in wildem Schmerz sich wehrt, die der Schillersche Charakter erst nach schwerem Kampfe auf sich nimmt, wird für die Gestalten Wagners zur willkommenen, freudig erstrebten Befreiung aus der Not des Irdischen.

So spiegelt sich das Dasein in den Schöpfungen unserer größten Tragiker in einem dreifachen Licht. Shakespeare, Schiller, Wagner — drei Auffassungen der tragischen Idee des Lebens, drei Wertungen der menschlichen Persönlichkeit, jede groß und mächtig, drei Formen der tragischen Kunst, jede gewaltig und herrlich. Shakespeare zeigt das eherne Schicksal, das den Menschen zerschlägt, Schiller das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, Wagner den Menschen, der sich selbst sein Schicksal schafft. Shakespeare gibt den Kampf gegen den Untergang, die vom Geschick erzwungene Vernichtung, Schiller die Versöhnung mit dem Sterben, die freiwillige Unterwerfung unter die Vernichtung, Wagner das Verlangen nach dem Tod, den Wunsch nach Vernichtung. In Shakespeares Dichtung herrscht der Wille zum Leben, in Schillers Dramen die Verneinung des Willens zum Leben, in Wagners Tragik der Wille zum Sterben. Shakespeare ist pessimistisch, das Dasein erscheint ihm grauenvoll, weil es den Fluch der Vernichtung in sich trägt. Schiller ist optimistisch, ihn führt der Untergang erst zur klaren Erkenntnis vom Wert des Menschen, ihn läßt erst das Ende in Schmerz und Tod den Menschen seiner höchsten Geisteskraft bewußt werden. Bei Wagner wendet sich die Linie wieder ins Pessimistische. Das Leben ist nicht mehr des Lebens wert, weil es nur Sehnsucht schafft, die erst der Tod zu stillen vermag. Christliche Gedanken spielen da unzweifelhaft herein. Ohne den Glauben an die Unsterblichkeit ist diese Tragik, die aus dem Transzendentalen Shakespeares und Schillers ins Metaphysische strebt, schwer zu begreifen[1].

Aus musikalischem Fühlen ist dieser tragische Gedanke emporgewachsen, aus dem Geist der Musik empfängt er seine dramatische Form. Aber der Zwang der musikalischen Bestimmung reicht noch weiter und erstreckt sich bis hinab zum letzten formalen Bestandteil. Für Wagners Absicht genügt es nicht, daß der dramatische Text an sich einen möglichst hohen Gefühlsreichtum in sich birgt, dieser Empfindungsgehalt muß auch in möglichster sprachlicher Konzentration dargeboten werden. Innerhalb des sprachlichen Zusammenhangs ist aber nicht jedes einzelne Wort gefühlsbetont. Nur die Begriffswörter mit rein menschlichem Inhalt haben einen Empfindungswert, in sprachlichem Sinn die Wurzelsilben. Das rein grammatische Flickwort ist nur sprachliches Hilfsmittel zur Kenntlichmachung der Beziehungen zwischen den verschiedenen Wurzeln. Was die Rede an rein-menschlichem Gefühlsgehalt in sich schließt, hat mit ihnen nichts zu tun und beschränkt sich auf die Wurzelwörter. Nur diese können also vertont werden. Darum verlangt das musikalische Drama eine Sprache, die möglichst aus solchen gefühlvollen Wurzelsilben besteht und alle empfindungsbaren, unbetonten Nebenwörter und Hilfswörter ausscheidet, soweit es geht. Die Sprache muß bis aufs äußerste verdichtet werden, verdichtet bis zu dem Punkt, wo nach Wagners Wort der Gegenstand nur noch an das Gefühl mitgeteilt werden kann. Da der Dichter aber jene Nebenwörter nicht gänzlich ausschalten kann, so muß er sie als nebensächlich hinter die gefühlsbetonten Wurzelwörter zurückstellen, er muß die wesentlichen Wurzeln aus dem Zusammenhang des Satzes herausheben, sie als Träger der dramatischen Gedanken und Empfindungen deutlich kennzeichnen. Das geschieht durch das althergebrachte Mittel des Reims. Wurzeln, die am Schluß des Verses stehen, erhalten einen besonderen Nachdruck durch den Endreim, Wurzeln innerhalb des Verses durch den Stabreim. Diese von blutvollem Leben erfüllten Reimworte vermögen dann die Unterlage des musikalischen Klangs zu geben, den Gegenstand der dramatischen Musik.

Auf dieser Grundlage soll nun also das musikalische Gebäude errichtet, die so geschaffene Dramatik soll vermählt werden mit dem Ton. Da gilt es vor allem, sich zu vergegenwärtigen, daß die Formen des Poetischen und des Musikalischen unabhängig voneinander nach den Bedingungen ihrer spezifischen Kunstmittel gebildet worden sind. Jede Form ist für sich in einer jahrhundertelangen Entwicklung selbständig herausgewachsen. Eine gegenseitige Berührung oder gar Beeinflussung hat es niemals gegeben. Das Wortdrama hat die verschiedensten Umbildungen erfahren, bis es

---

[1] Die vorausgehenden Teile dieser Abhandlung siehe Heft 22 und 23 des 42. Jahrgangs.

[1] Bezeichnenderweise gewinnt diese tragische Idee ihren reinsten Ausdruck im Entwurf eines Christusdramas. Man vergleiche auch die darauf bezüglichen Ausführungen in der „Mitteilung an meine Freunde", 1851.

in Friedrich Schiller die Höhe seiner formalen Gestaltung gewann. Die musikalische Form, die Sonate, ist aus der Liedform Schritt um Schritt hervorgegangen und hat ihren ewig gültigen Ausdruck in Beethovens Symphonien erhalten. Eine Verschmelzung der poetischen mit der musikalischen Form ließe sich demnach zunächst als ein Ineinanderaufgehen der fünf Akte des klassischen Dramas mit den vier Sätzen der Sonate denken. Eine solche Vereinigung ist aber in Wirklichkeit ganz unmöglich. Denn die Ausdrucksmittel dieser beiden Künste sind zu sehr verschieden. Wenn das Drama gegensätzliche Charaktere zusammenführt, tut es dies in einem Nacheinander, in einer Wechselrede. Zunächst gibt eine Person ihren Willen kund, und erst wenn sie zu Ende ist, spricht die zweite ihre Absicht aus. Die Musik aber bringt die beiden verschieden gearteten, sich befehdenden Stimmen nebeneinander zum Ausdruck mit Hilfe des Kontrapunkts. Der Dichter ist also gezwungen, die Willensentladungen zeitlich auseinanderzulegen, der Musiker kann sie unmittelbar zusammentreffen lassen. Der Dichter läßt seine Personen in einem Dialog sich auseinandersetzen, der Musiker in einem Duett. Gerade das wichtigste formale Mittel der Musik, der Kontrapunkt, ist also zum theatralischen Zweck völlig untauglich. Aus dieser Erkenntnis fließt die im ersten Augenblick so verblüffende Feindschaft des Theoretikers Wagner gegen die Anwendung des Kontrapunkts in der Oper[1]. Sowie also die Musik zum Mittel einer theatralischen Verkörperung wird, muß sie ihr Bestes von vornherein hingeben, auf den Reiz des polyphonen Gewebes verzichten und sich fast ausschließlich mit Einstimmigkeit begnügen. Die Selbstherrlichkeit der symphonischen Gestaltung ist zu Ende, die Musik wird zur bescheidenen Begleiterin des Wortes, der Ton verliert jede selbständige Geltung und hat nur mehr die Aufgabe, die Rede zu untermalen, den Gefühlsgehalt der Sprache kundzugeben.

In dieser Zusammenstimmung von Wort und Ton geht Wagner in bewußter Absicht bis an die Grenze des Möglichen, geht er so weit, daß seine zum dramatischen Ausdrucksorgan gewordene Musik nichts mehr zu tun hat mit der bis dahin gebräuchlichen vokalischen Komposition. Die früheren Tonschöpfer ließen sich nur ganz allgemein durch den Inhalt einer Dichtung anregen und begnügten sich, diesen Inhalt mit einer Musik zu umkleiden, die sie als absolute selbständige Melodie aus der Harmonie heraus konstruierten. Die Wagnersche Musik aber schöpft ihr Gesetz nicht mehr aus sich selbst, sondern empfängt ihre Bestimmung ausschließlich durch das Wort; sie ist nicht mehr selbständige Trägerin eines musikalischen Gedankens, sondern wird selbst getragen durch den dichterischen Inhalt, sie soll und darf nur die im sprachlichen Rhythmus latent vorhandene Melodie zur sinnlichen Erscheinung bringen. Der Ton darf nicht mehr zum Wort hinzu erfunden werden, er muß aus dem Wort heraus geboren sein. So entsteht Wagners Sprachmelodie, die mit der absoluten Melodie so wenig gemein hat wie mit dem Rezitativ. Allein Musik bleibt Musik und auch die Wagnersche dramatische Musik kann sich nicht den allgemeinsten Bedingungen und Gesetzen jeder Musik entwinden, den Bestimmungen der harmonischen Modulation. Wagner gewinnt den Ton aus dem gefühlsbetonten Wort heraus und den nächsten Ton aus der nächsten Sprachwurzel. Aber mögen die beiden sich folgenden Wurzeln in ihrem Empfindungswert noch so sehr auseinandergehen, mögen sie in ihrem Gefühlsgehalt in konträren Gegensatz treten, nie und nimmer darf die melodische Linie zwischen ihnen abbrechen, die harmonische Fortführung zerschnitten werden, nie und nimmer darf der Gegensatz zwischen den Klangwerten der wesensungleichen Wurzeln bis zur Verneinung der tonalen Bestimmungen getrieben werden. Eine fortlaufende Modulation muß den Uebergang von einem Wurzelwort zum andern herstellen. Wie Wagner das zuwege bringt, wie er die schärfsten Unterschiede unmittelbar aufeinanderfolgen läßt, die schroffsten Kontraste ohne harten Zwang aneinanderschließt und mit verblüffend einfachen Mitteln sehr entfernte Tonarten leicht und angenehm verknüpft, das kann man nur bewundern und immer wieder bewundern. Daß die Modulation bei raschem Wechsel der poetischen Empfindungen, bei den oft plötzlichen Uebergängen von einer Stimmung in eine zweite und dritte häufig eine sehr lebhafte und überraschende ist, daß manchmal in wenigen Takten eine große Anzahl weit auseinanderliegender Tonarten zusammentreffen und daß ihre Verbindung nicht ohne kühne Neuerung in der harmonischen Durchführung bewerkstelligt werden kann, das darf nicht wundern. Aber nicht nur, daß der rasche Wechsel der Tonalität niemals aus dem Zusammenhang mit dem Stimmungswandel der Dichtung gerät, nicht nur, daß er in keinem Fall die Grenzen des harmonisch Möglichen überschreitet, er hat auch stets an sich einen eminent dramatischen Zweck. Um dies zu erkennen, braucht man nur irgendeine Stelle aus den späteren Werken Wagners herauszugreifen. Etwa aus der Tristanpartitur:

„Was einzig mir geblieben,
ein heiß-inbrünstig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt's mich, das Licht zu schauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!"

Da herrscht gewiß eine überlebhafte chromatische Bewegung, da folgen sich in raschem Wechsel Tonarten, die zum Teil weit auseinanderliegen: C molldur, a moll, c moll, Fis molldur h moll, d moll, A dur, As molldur, g moll und wieder As molldur. Aber man sehe die Modulation genau an und urteile, ob das der strengste Theoretiker anders machen würde, ob ein noch so kritischer Verstand hier Nachlässigkeiten bemängeln könnte. Man müßte denn so kleinlich sein und sich an unaufgelösten Sexten oder an dem harmlosen Querstand f fis stoßen, der für den Uebergang von c moll zu dem weit abgelegenen Fis molldur unerläßlich ist. Freilich, es fehlt überall die Festigung der neugewonnenen Tonarten, jede wird nur flüchtig berührt, um sogleich einer anderen zu weichen. Aber könnte der Inhalt dieser Worte klanglich besser illustriert werden, könnte die qualvolle Zerrissenheit Tristans, das Wühlen in schmerzlicher Empfindung, die sorgenschwere Unruhe musikalisch glücklicher charakterisiert sein, als durch diese ewige harmonische Unruhe, durch dieses Arbeiten in Tongeschlechtern mit Durterz und Mollsext, diese Melodieführung, die fast nur Leittöne nach oben oder unten gebraucht, die auf alle leitereigenen Akkorde verzichtet und sich auf übermäßige Quintsext- und Terzquartakkorde stützt?

Man sieht, diese Harmonik, die anfänglich manchem bezopften Herrn großen Schrecken einjagte, hat stets Ursache und Zweck, und Wagner hat mit Recht geltend machen können, daß er niemals auf harmonische Effekte ausging, sich immer der größten Vorsicht in der Modulation befleißigte und nie ohne zwingende Nötigung den Hauptton und die nächstverwandten Tonarten verließ[1]. Man wird gar nicht selten sogar überrascht von der Mäßigung, die sich der reife Meister auferlegt. Man besehe sich einmal die Vertonung der gegensätzlichen Begriffspaare „Lachen und Weinen, Wonne und Wunden" in Tristans Klagegesang des dritten Akts. Die Stelle beginnt mit dem Hauptseptakkord von C dur auf „Lachen". „Weinen" führt die Wechselnote as ein und erst das vierte Viertel verdunkelt h d in b des und gibt damit der ganzen Harmonie die düstere Färbung. Der nächste Takt setzt auf „Wonne" mit dem mollkleinen Septakkord der VI. Stufe in C dur ein, verdunkelt aufs dritte Viertel wieder a zu as, im folgenden Takt wird daraus der doppelt verminderte S ptakkord auf der VII. Stufe in f moll, worauf dann weiter es moll erscheint. Kann man sich diesen klaffenden Gegensatz der Stimmungen musikalisch einfacher gegeben denken? Lachen und Weinen, Wonne und Wunden erklingen in derselben Tonart und die schmerzliche Empfindung der

[1] Es ist sehr bezeichnend für Wagners dramatischen Instinkt, daß schon seine erste literarische Aeußerung „Die deutsche Oper" in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" sich gegen die Anwendung des Kontrapunkts in der Oper ausspricht.

[1] Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama.

leidtragenden Begriffe Weinen und Wunden wird nur durch die Dissonanz as ausgedrückt. In der Tat, verglichen mit den Schöpfungen der Neuesten — man braucht dabei noch gar nicht an die Jungwiener zu denken — erscheint die Chromatik des Tristan sehr bescheiden.

Das vorwiegend Neue dieser Modulation liegt ja auch nicht so sehr an ihrem äußeren Kolorit, sondern in ihrer inneren Begründung. Diese Modulation richtet sich nicht mehr nach musikalisch absoluten Normen, die Folge der Akkorde wird nicht mehr bestimmt durch das Prinzip des musikalischen Satzbaus, sondern einzig durch die Folge der im poetischen Text grammatisch aneinandergereihten Worte mit Empfindungsgehalt, durch die Folge der Wurzelsilben. Von der bis dahin gewohnten Art der harmonischen, rhythmischen und figurativen Behandlung eines thematischen Gedankens weicht diese Durchführung somit weit ab. Mit den Bildungsgesetzen des Sonatensatzes hat sie nichts mehr zu tun. Zur symphonischen Form steht diese dramatisch-musikalische Form in einem erheblichen Gegensatz.

Und doch kommt es darauf an, dem einheitlichen Drama nicht nur eine einheitliche poetische, sondern auch eine einheitliche musikalische Form zu geben. Kann dies die symphonische nicht sein, dann muß eben dafür eine andere geschaffen werden. Werden die wechselnden Akkorde nicht mehr durch das Gesetz des strengen Sonatensatzes zusammengehalten, dann müssen sie durch ein anderes ebenso starkes Band einheitlich umschlossen werden. (Schluß folgt.)

Entwurf eines einheitlichen Lehrganges

des Musikdiktats, der Harmonie- und Improvisationslehre und des Generalbaßspiels im Sinne des deutschen Volksliedes[1].

Von Anton Keil, Stadtorganist (Reichenberg).

Es ist bekannt, daß die temperierte Stimmung vielen Musikern das Gehör verdorben hat, d. h.: viele Musiker, die auf Instrumenten temperierter Stimmung spielen, ist es ganz gleich, ob ein Gis oder ein As in der Stimme steht, da sie nicht unterscheiden können, welcher von den Tönen höher oder tiefer ist. Die Musikorthographie ist für sie eben ein spanisches Dorf. Dieser Umstand zeigt sich sogleich im Theorieunterricht. Die übermäßige Quinte und die kleine Sexte sind Vielen ganz gleiche Intervalle. Dieser Klasse von Musikern kommt im Anfange der Theorieunterricht wie eine Vorspiegelung falscher Tatsachen vor. Ganz anders ist es bei Sängern und Spielern von Streichinstrumenten, welche den Ton bilden müssen. Wie schwer ist es nun, Musikern mit verdorbenem Gehör die Musiktheorie beizubringen. Und welcher Unfug wird erst mit dem Harmonielehrunterricht getrieben. Viele Schüler lernen zwar „Notenschreiben und Harmoniequetschen“ (alter Generalbaß), aber die Harmonielehre wird ihnen nicht bekannt gemacht. Der Fehler liegt da nur darin, daß vor Inangriffnahme des Harmonielehrunterrichtes nicht mindestens ein Vierteljahr vorher Musikdiktat betrieben wird, wo sich sofort die musikalischen und die unmusikalischen Schüler zeigen, und daraus wird man am besten die für den weiteren Theorieunterricht fähigen Schüler herausfinden. Hat nun der Harmonielehrunterricht begonnen, so muß der Lehrplan aus Musikdiktat sich unbedingt dem der Harmonielehre anpassen, da doch jeder Schüler sich das von ihm Notierte vorstellen muß, wie es klingt.

Bevor ich aber die Harmonielehre näher bespreche, muß ich vorerst nochmals einiges über das Musikdiktat folgen lassen. Viele Lehrer glauben, da eine Note nach der andern angeschlagen wird, daß auch der Schüler nach derselben Reihenfolge sich das Intervallengebilde vorstellt. Doch dem ist nicht so. Was ist nun, wenn ein Akkord angeschlagen wird? Der Schüler wird nicht ein Intervall nach dem andern messen, sondern unterscheidet sogleich, ob es ein Dur- oder Mollakkord ist, ja er erkennt sogar die melodische Lage des Akkordes. Und das ähnliche ist auch bei der Tonreihe (Tonfolge). Man hört auch, daß die drei Noten z. B.: d fis a der D-Durakkord sind, kurz, der Hörer zergliedert sich die diktierte Melodie. Doch fehlt in einigen Diktatschulen die arpeggierte harmonische Kadenz, worauf die meisten Volkslieder beruhen (man vergleiche die Bücher von Niemann, Battke u. a., diese diktieren nur Intervalle). Schon im Anfange des Diktats vergessen oft viele Pädagogen, mit dem Tetrachord anzufangen, damit der Schüler den Unterschied der einzelnen Tonstufen der Dur- und Molltonleiter voneinander unterscheiden lernt.

Weiters über das Erkennen der Modulation aus der Melodie. Viele Pädagogen nehmen an, daß dort erst der Schüler die Modulation wahrnimmt, wo das chromatische Veränderungszeichen auftritt, statt dem Schüler die Melodie zu phrasieren und beim Eintritt der modulierenden Phrase die modulatorischen Mittel zu erklären (z. B. die Volkslieder: „Ach, wie ist's möglich dann“, „Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn“ u. a. m.). Es gibt viele Volkslieder, die wahre Sequenzenmühlen sind. Weiter ist darauf zu achten, daß diese Lieder nicht nur melodische, sondern auch viele harmonische und rhythmische Sequenzen in sich schließen (z. B. „Aennchen von Tharau“, „Jetzt gang i ans Brünnele“). Das rhythmische Diktat gehe nicht in direkten Kathederschwulst über. Uebungen, in denen Zweiunddreißigstel oder gar Vierundsechzigstel vorkommen, sind ziemlich überflüssig. Man studiere doch das Volkslied und die Lieder der Klassiker, und es wird jeder Musiker daraus ersehen, daß die Rhythmik dieser Lieder eine äußerst einfache ist.

Ferner das mehrstimmige Diktat. Schon in der Zweistimmigkeit wird von vielen Pädagogen das Unmöglichste diktiert. Der Theorieunterricht sei doch die Vorbereitung für die Praxis. Jeder Schüler kann sich zu den bekannten Volksliedern nicht nur eine zweite Stimme, sondern sogar die natürliche Harmonie vorstellen (individuelles Harmonieempfinden). Deshalb beginne man mit dem Volksliede. Desgleichen beim drei- und vierstimmigen Diktate (für vier gleiche Stimmen). Bei diesen Diktatübungen soll auch der schwulstigen, für den Volkston ganz unbrauchbaren Chromatik ausgewichen werden. Als Musterbeispiele des vierstimmig gemischten Satzes spiele man dem Schüler (womöglich auf dem Harmonium) einfache Volkslieder vor (gemischte Chöre). Erst wenn der Schüler den einfachen Satz notieren kann, wird mit der modernen Chromatik begonnen. Aehnlich diesem Lehrverfahren ist auch der polyphone Stil vorzutragen. Als beste Beispiele diene immer die Vokalliteratur, da der Vokalstil jedem Schüler als Muster gelten darf. Auf diese Weise werden Dirigenten erzogen, welche wirklich die Partitur erklingen hören und an eine gute Stimmführung gewohnt sind.

Weiter über die jetzigen Harmonielehrmethoden. Als erstes die Intervallenlehre. Warum wird in den Lehrbüchern jedes Intervall vom c' gemessen? Ich denke, es kann doch von jedem beliebigen Tone aus ein Intervall aufgebaut werden. Der Schüler merke sich nur: reine Prim = 0 Tonschritte, große Sekund = 1 Tonschritt, große Terz = 2 Tonschritte, reine Quart = $2^1/_2$ Tonschritte usw. Nach der Intervallenlehre folge sogleich: das Verhältnis zweier Stimmen zueinander (Stimmenbewegung, Quinten- und Oktavenparallelen). Bei der eigentlichen Harmonielehre kommen nur die modernen Methoden wie: H. Riemann, J. Schreyer, Rimsky-Korsakow und Louis-Thuille in Betracht, mit großer Vorsicht nur A. Schönberg. Klavierbeispiele gehören überhaupt nicht in ein Harmonielehrbuch, da diese meistens im freien Satze geschrieben sind und nicht in strenger Vierstimmigkeit. Weiter gewöhne sich der Schüler von allem Anfange an die Schreibweise: Frauenstimmen im Violin-, und Männerstimmen im Baßschlüssel, damit auf diese Weise der Schüler beim Spiel von gemischten Chören die Notation gewohnt ist. Beim vierstimmigen Satze soll jeder Schüler imstande sein, die Akkorde zu solfeggieren (deshalb Vorschule im Diktat: harmon. Kadenzen I. IV. V. I. und I. IV. V. VI. IV. V. I. usw. in Dur und Moll solfeggieren). Denn: nur wer sich das Geschriebene vorstellen kann, wird logisch harmonisieren.

Nun zu den harmonisierenden Melodien. Ich gehe sowohl im Diktat als auch in der Harmonielehre von dem Prinzipe aus,

[1] Trotz Bedenken gegen Einzelheiten des Aufsatzes haben wir ihm im Interesse der Wichtigkeit der Frage den erbetenen Raum nicht vorenthalten wollen. D. Schriftltg.

daß dem Schüler womöglich bekannte Melodien gegeben werden, da er sich zu denselben die Harmonie vorstellen kann. Es ist deshalb ein Unsinn, dem Schüler steife Kathedermelodien zu diktieren, bei denen er nicht im geringsten mitempfinden kann. Uebrigens gibt es genug schlichte deutsche Kinderlieder, die die einfachste Harmonie zu ihrer Begleitung beanspruchen, und deshalb sich vorzüglich als Aufgaben eignen. Außerdem ist jeder Schüler erfreut, wenn er auf diese Weise das Improvisieren von Volksliedern erlernt. Ebenso ist es mit der Modulation. Die am häufigsten vorkommende Modulationsordnung ist von der Tonika in die Dominante und zur Tonika zurück. Dies erkläre man wieder an der Hand der Volkslieder, indem die Melodie vorher phrasiert wird, z. B. „Aennchen von Tharau", „Was hab ich denn meinem Feinsliebchen getan", „Morgen muß ich fort von hier" u. a. m. Sodann die Modulationsfolge: Moll — Dur — Moll bei den Liedern: „Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus", „Maria durch den Dornwald ging" u. a. m. Hat der Schüler gelernt, diese Modulationen zu empfinden, dann gehe man zu den ferner gelegenen Tonarten über, doch stets auf melodische (diatonische. D. Schr.) Weise.

Eine gute Schule des harmonischen Empfindens ist das Generalbaßspiel. Der H. Riemannsche Katechismus des Generalbaßspiels ist schematisch vorzüglich ausgearbeitet, doch ist der Stoff für ein Taschenbuch viel zu groß. Das Buch hat folgende Abteilungen: 1. bezifferter Baß; 2. Sopran und Baß, gegeben mit Bezifferung; 3. Sopran und Baß ohne Bezifferung; 4. Sopran mit Bezifferung (Funktionsbezeichnung); 5. Sopran ohne Bezifferung. Das Buch wäre sehr brauchbar, wenn es an Stelle der vielen Choräle mehr Volkslieder enthalten würde und schon vom bezifferten Baß angefangen progressiver, das heißt: mit dem Lehrbuche der Harmonielehre Hand in Hand ginge. Das gleiche gelte auch von dem Kapitel Sopran und bezifferter Baß. Hier werde mit dem einfachen Volksliede ohne Modulation begonnen und gehe dann auf die Lieder mit der Modulationsordnung T — D — T und M — D — M über. Die Uebungen haben doch nur den Zweck, den Schüler an die melodischen Außenstimmen zu gewöhnen und die Mittelstimmen führen zu lernen. Bei all diesen Uebungen soll der Sopran gut phrasiert sein. In den Liedern mit Modulatipn bezeichne der Lehrer dem Schüler die vorkommenden Modulationsmittel. Aehnlich sei der Vorgang bei der Abteilung Sopran und Baß ohne Bezifferung, wo der Schüler die Mittelstimmen sich vorstellen lernen muß. — Ferner fehlt bei jedem Kapitel die Anleitung zur harmonischen Analyse. — Bei der Abteilung Sopran mit Funktionsbezeichnung lasse man auch die übliche Lautenbezifferung an Stelle der Riemannschen Funktionsbezeichnung anwenden, wie sie im „Zupfgeigenhansl" und anderen Lautenliederbüchern vorkommt.

Dann zur Improvisation. Das Lehrbuch von Jadassohn ist sehr veraltet. Weit besser ist das Buch von Karl Stecker, doch ist es nur tschechisch und französisch erschienen (an die Schüler deutscher Zunge am Prager Konservatorium hat Professor Stecker nicht gedacht). Das letztere Lehrbuch hat zwar auch seine Lücken. (Der $\frac{4}{2}$-Akkord des Septimenakkordes der II. Stufe kommt nicht vor.) Aber trotzdem war es von großem Nutzen für die Schüler. Die Improvisationslehre ist nichts anderes als die Lehre der praktischen Akkordverbindungen am Instrumente und besteht größtenteils aus Kadenzen. Der Hauptzweck sind die Schlüssebildungen, Umkehrungen des 7-Akkordes und Modulationskadenzen.

Noch eine Bemerkung über Lehrbücher. Es fällt vielen Pädagogen schwer, sich in ihren Gedanken kurz zu fassen, weshalb es Lehrbücher verschiedener Dimensionen gibt (da in manchem dem wirklichen Inhalte nach wenig enthalten ist: eigentlich Leerbücher). Nichts Leichtes ist es auch zu unterscheiden, in welchem Umfange ein Stoff in ein Lehrbuch oder in ein Taschenbuch gehört. Am besten beweist dies ein Vergleich zwischen den Lehrbüchern älterer Meister und denen moderner, wie z. B. zwischen Richter und Riemann. Ebenso groß ist auch der Kontrast der Methoden, da die moderne Theorie einfacher geworden ist. Trotzdem gibt es auch moderne Pädagogen, welche sich die größte Mühe geben, ein recht dickes Lehrbuch zu schreiben, anstatt dem Schüler nur Regeln mit Notenbeispielen und einer großen Aufgabensammlung zu geben. Denn besonders Harmonielehre und Diktat können ohne Lehrer nicht studiert werden, da sich der Schüler in Fehlern direkt verrennt. Der Schüler sei mit Aufgaben nicht zu schonen, da nur durch Arbeit Praxis erreicht wird.

Dies alles könnte manchem Pädagogen vielleicht als Richtschnur dienen. Doch ist der Verfasser dieses Aufsatzes bestrebt, selbst die vier Werke: Musikdiktat, Harmonielehre, Generalbaßspiel und Improvisationslehre als einheitliches Werk, „Die Schule des deutschen Volkstons", bald zu vollenden.

Zum 100jährigen Bestehen der Firma K. Ferd. Heckel in Mannheim.

(20. Oktober 1821—1921.)

Die Namen Richard Wagners und Hugo Wolfs tauchen bei der Erinnerung an einige der Glieder der Familie Heckel auf, die sich in selbstloser Weise um die Kunst der beiden deutschen Meister große Verdienste erworben haben. Das verpflichtet, ihrer und der Jubelfeier ihrer Firma zu gedenken.

Die Heckels stammen aus Steiermark, woher sie im 16. Jahrhundert ins Bayreuthische übersiedelten. Neben Gewerbetreibenden finden sich unter ihnen frühzeitig Naturforscher, Maler und Musiker. So widmete sich auch der 1800 in Wien geborene Karl Ferdinand ursprünglich der Musik und studierte bei Johann Nepomuk Hummel in Weimar. Aber mit 21 Jahren gab er den Gedanken an eine Virtuosenlaufbahn auf und gründete, nach Mannheim übersiedelnd, eine Pianofortehandlung. Nach Ueberwindung von Anfangsschwierigkeiten (es fiel nicht leicht, aus Wien Flügel zu erhalten) kam das Geschäft in Blüte und wurde durch Hinzufügung einer Kunst- und Musikalienabteilung wesentlich erweitert. Bald sollte sein Name in der Musikwelt durch seine Herausgabe der ersten Volksausgabe der Mozartschen Opern, besonders aber durch die von ihm verlegte erste Taschen-Partiturausgabe der Kammermusikwerke von Haydn, Mozart und Beethoven bekannt werden. Auf Grund seiner vielseitigen Bildung und seiner künstlerischen Veranlagung wurde er in das Theaterkomitee des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters berufen, dem er als Präsident in segensreicher Weise viele Jahre vorstand.

Zwei seiner Söhne traten in das väterliche Geschäft ein. Der eine, Karl Heckel, widmete sich hauptsächlich der Musikabteilung, dem Verlag, der andere, Emil, der Instrumentenabteilung. Sein Name ist untrennbar und unvergänglich mit der Sache Wagners, namentlich mit Bayreuth, verknüpft. Als es für Wagner 1871 galt, Freunde und Helfer für sein Festspielhaus zu finden und als er deshalb einen Aufruf an Freunde seiner Kunst erließ, da meldete sich — wohl so ziemlich als einziger — Emil Heckel. Er fand den Gedanken der Wagner-Vereine und schuf die ersten; überall sprang er hilfreich und energisch mit Rat und Tat bei. Und als das ganze Bayreuther Unternehmen zu scheitern drohte, da richtete Heckel, „der allervortrefflichste Mann", das Ersuchen an alle deutschen Buch- und Musikalienhandlungen, doch für das Bayreuther Festspielhaus zu werben und zu sammeln. Die Bitte schlug ebenso fehl wie die an die deutschen Zeitungen und wie der Versuch, mit Hilfe des Großherzogs von Baden die deutschen Fürsten, namentlich den deutschen Kaiser, zur Zeichnung von ein paar hunderttausend Mark zu veranlassen. Aus dem Gefühl der Dankbarkeit heraus schrieb Wagner einmal aus Sorrent an ihn: „Mein liebster Freund Heckel! Sie sind wirklich der Erste, von dem mir aus Deutschland einmal ein sympathisches Lebenszeichen zukommt. . . . Wirklich der Einzige — aber der aller Einzigste sind Sie, der mir eine edle Sorge um mich und die Sache zeigt." Und bei einem Besuch in Mannheim dichtete er halb scherzhaft, halb ernst:

Hat jeder Topf seinen Deckel,
Jeder Wagner seinen Heckel,
Dann lebt sich's ohne Sorgen,
Die Welt ist dann geborgen!

Aber Heckel hat es nicht bei Ratschlägen und Aufrufen bewenden lassen. Er zog Wagner zu Konzerten nach Mannheim und versuchte vor allem mit größter Energie, anstelle des Wagner feindlichen Kapellmeisters Vincenz Lachner den tatkräftigen und begeisterten Hans von Bülow in die Leitung der Mannheimer Oper zu bringen. Bülow und Heckel hatten große Pläne, sie hofften (leider vergebens) Mannheim zu einer Musterbühne deutscher Opernkunst zu machen. „Es gehört in die Geschichte von Wagners Leben und Wirken, daß zur gleichen Zeit, in welcher Bayreuth vorbereitet wurde, der Begründer des ersten Wagner-Vereins sich mit dem unerschrockensten Vorkämpfer der neuen Kunst seit drei Jahrzehnten, der Bürger Emil Heckel mit dem Musiker Hans von Bülow, zusammentat, um am Sitze des „Muttervereins" aller Wagner-Genossenschaften eine deutsche Nationaloper zu gründen, wie bis auf den heutigen Tag wir keine erlangt haben." (Max Koch.)

Ein merkwürdiges Licht wirft es auf Wagners Dankbarkeitsgefühl, wenn er später einmal, am 28. September 1882, aus Venedig an H. v. Wolzogen giftig-gallig schreibt: „Mir ist nie eingefallen einen Verein zu gründen; ganz hinter meinem Rücken gründete Heckel einen ersten Wagner-Verein, d. h. eine Vereinigung solcher, die so wohlfeil wie möglich zu Karten für die Festspiele kommen wollten. — Hätte ich diesen Vereinen von vornherein keinen Werth beigemessen, so hätte ich bereits von 1877 an den Ring des Nibelungen alljährlich für ein zahlendes Publikum aufgeführt, und nie hätte ich wieder nöthig gehabt, solchen Aerger zu erleben, wie ich jetzt ihn von Seiten solchen Vereinsl.... erfahren muß."

Emil Heckel, der wie sein Vater, eine Reihe von Jahren an der Spitze des Mannheimer Theaters gestanden hatte, starb 1908 siebenundsiebzigjährig. Sein Briefwechsel mit Wagner ist bei Breitkopf & Härtel erschienen (herausgegeben von seinem Sohn Karl).

Wie bei *seinem* Vater so traten auch bei *ihm* zwei Söhne Karl und Emil ins Geschäft ein und führten es in dem idealen Sinne ihrer Väter weiter. *Sie* haben sich besonders um Hugo Wolf große Verdienste erworben, indem sie sowohl die Oper „Der Corregidor" (noch vor der Uraufführung in Mannheim) wie seine Lieder zu einer Zeit, da sie erst in engstem Kreise bekannt waren, in den Verlagsvertrieb aufnahmen. Auch um das Musikleben Mannheims bemühte sich die Firma stets mit großem Erfolg und bemüht sich noch, namentlich durch Emil Heckel als rührigen Vorstand des Mannheimer Musikvereins. Sein Bruder Karl lebt — vom Geschäft zurückgezogen — der Schriftstellerei; er schrieb: Wagner-Gedenkfeier, Erläuterungen zu Tristan und Isolde, Das Bühnenfestspiel in Bayreuth, Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu R. Wagner u. a.

In dem von Emil Heckel sen. in den achtziger Jahren umgebauten Stammhaus der Firma sind die von Wagner bewohnten Zimmer erhalten worden. Dort findet sich auch das erste Wagner-Denkmal, die Marmorbüste des Bildhauers Hoffart.

Der Firma Heckel kann man für ihr ferneres Blühen und Gedeihen nur wünschen, daß sie weiter in den Händen der kunstliebenden, kunstverständigen Familie Heckel bleibt und daß deren Nachfahren denselben offenen Sinn und dasselbe fühlende Herz für die deutsche Kunst und ihre Meister in Not haben wie die Emil und Karl Heckel. H. H.



Paul Bender
(als Wanderer in Wagners „Ring des Nibelungen").

Paul Bender.

ieser Sänger ist vor allem Gestalter. Ein Sänger, gleich sehr gefeiert im Theater wie im Konzertsaal; aber vor allem ein Gestalter. Einer, dem jeder künstlerische Ausdruck gelingt; der durch klare, tiefe und eindringende Auffassung immer das Kernhafte, das Wesentliche ermißt. Einer, der auf der Bühne Menschen formt; in komische, humorige wie in tragische, erschütternde Gestalten schlüpft. Man sieht ihn als Osmin (in der Entführung), als Baron Ochs (im Rosenkavalier), als Gurnemanz, Marke, Wotan, um nur einige Rollen zu nennen, hört einen seiner vielen, auch die moderne Lyrik berücksichtigenden Liederabende und erkennt: die Reichweite und die Spannkraft dieser Künstlerschaft ist außerordentlich. Sie ist Herrschertum über alle künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsmittel; es gelingt ihr die vollkommene Meisterung jedes Stils. Paul Bender ist auch in Rollen, die einen gewissen erhabenen Darstellungsstil bedingen, niemals leerer Bühnen-Pathetiker. Er hat als Darsteller keinen andern, keinen geringeren Ehrgeiz als: Menschen zu formen. Es ist die schwerste und schönste Aufgabe; sie gelingt nur starker schauspielerischer Begabung, intensiver innerer und äußerer Beobachtung. (Paul Bender ist auch Meister der Maske.) Eine hohe, kraftvolle Erscheinung und ein großes, edel tönendes Organ verstärken die Auswirkungen dieses meisterlichen, prachtvoll gefestigten Künstlertums.

Paul Bender wurde am 28. Juli 1875 zu Driedorf (Westerwald, Reg.-Bez. Wiesbaden) geboren. Sein Vater war Pfarrer, auch sein Großvater, Urgroßvater und Ururgroßvater. Vom Vater erhielt er Privatunterricht bis zum Eintritt in die Obertertia des Gymnasiums zu Weilburg a. d. Lahn. Nach Absolvierung des Gymnasiums erfolgte der Eintritt in die Kaiser-Wilhelms-Akademie zu Berlin (Ostern 1895). Paul Bender hatte sich entschlossen, Medizin zu studieren und Militärarzt zu werden. Neben dem Studium nahm er bei Luise Reß (Berlin) und Kammersänger Baptist Hoffmann (Berlin) Gesangunterricht. Albert Heine erteilte ihm dramatischen Unterricht. Nach acht Semestern verabschiedete Paul Bender das Studium der ärztlichen Wissenschaft. Das erste Bühnenengagement führte ihn an das Stadttheater in Breslau, dem er von 1900—1903 angehörte. 1902 sang er bei den Bayreuther Festspielen den Fasolt; im September des gleichen Jahres bei den Münchner Festspielen im Prinzregenten-Theater den König im Lohengrin. Im März 1903 gastierte der rasch aufstrebende Künstler als Sarastro und als König im Lohengrin am Hof- und Nationaltheater in München auf Anstellung. Seit April 1903 gehört er dieser Bühne an.

Im Elternhause Paul Benders wurde viel musiziert. Durch seine Schwester, die eine sehr gute Pianistin war, lernte er frühzeitig die schönsten Werke klassischer Musik kennen. Er sang viel, besonders auch während seiner Gymnasialzeit. Es machte ihn stolz, wenn er bei den letzten Proben vor einer Oratoriumsaufführung anstelle des noch nicht anwesenden Solisten dem Chore die Stichworte singen durfte. In dem Gymnasialmusikverein, zu dessen Gründern er zählte, übernahm er je nach Bedarf alle möglichen Instrumente, die nicht zu schwierig zu erlernen waren: Trompete, Posaune, einmal ziemlich schnell auch den Streichbaß, wobei er sich die Griffe mit Kreidezeichen anmerkte. Schließlich brachte es der junge Gymnasiast sogar zum Dirigenten dieser „Kapelle". Es waren schöne und vergnügte Stunden, deren sich Paul Bender noch heute gern erinnert.

Die Verhältnisse brachten es mit sich, daß er als Student erst (in Berlin) zum ersten Male eine Oper (Tannhäuser) hören konnte. Der Eindruck überwältigte ihn, und er dachte damals nicht im Traume daran, daß er fünf Jahre später selbst als Landgraf (im Tannhäuser) auf der Bühne stehen würde. Nach dem ersten gewaltigen Eindruck war der enthusiastische Student ständiger Besucher der Oper, entweder auf dem Galeriestehplatz oder (mit Vorliebe) als Statist auf der Bühne. Er hörte noch den berühmten Franz Betz in einigen Rollen, der dann später auch seine Stimme prüfte und dringend zur Ausbildung riet. Schon damals hätte Paul Bender gern das medizinische Studium an den Nagel gehängt; er mußte aber auf den sehr vernünftigen Wunsch seines Vaters die medizinischen Studien so lange fortsetzen, bis die Entwicklung seiner Stimme zu einem Berufswechsel berechtigte.

In dem seinem Breslauer Engagement vorausgehenden Winter sang der junge Künstler viel in Konzerten, besonders in Oratorien. Die Orgelkonzerte, die Professor H. Reimann jeden Donnerstag in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (in Berlin) veranstaltete, gaben ihm die sehr erwünschte und außerordentlich förderliche Gelegenheit, eine große Anzahl Kantaten Bachs zu singen. Diese Tätigkeit als Konzertsänger bedeutete eine ausgezeichnete Vorschule für die dann folgende Bühnentätigkeit. Ich lasse Paul Bender selbst sprechen: „Wieviel herrliches Stimmaterial wird alljährlich zugrunde gerichtet, weil der junge Opernsänger im steten Kampfe mit dem Orchester sich verleiten läßt, mehr Ton zu geben, als er eigentlich hat. Und wenn ich behaupte, daß ein großer Teil Schuld daran die hohe Aufführungsziffer der Wagnerschen Dramen trägt, so trifft dieser Vorwurf nicht Richard Wagner, sondern die vielen Kapellmeister, die zwar den sogenannten ‚großen Tag' haben und unbarmherzig alle Tonfluten im verstärkten Orchester loslassen, aber nicht imstande sind, abzudämpfen und das von Wagner so oft vorgeschriebene *fp* auszuführen."

Von jeher dem Konzertgesang zugetan, hat sich Paul Bender in den letzten Jahren der intensivsten und eifrigsten Pflege des Liedes ergeben. Er gehört zu den wenigen Bühnenkünstlern, die wegen ihrer reifen Meisterschaft und feinen künstlerischen Kultur ein Recht auf den Konzertsaal haben. **Richard Würz.**

Die Bariton-Geige.

Von Kantor Voigt (Köslin).

Den Lesern dürfte der Name bekannt sein, denn oft ist die Baritongeige in dieser Zeitung empfohlen worden. Jetzt möchte ich kurz erzählen, wie wir dies Instrument in unserem Kreise und im Hause verwenden. — Schon J. S. Bach ließ eine Art von Baritongeige bauen (die Viola pomposa): es ist eben ein natürliches Bedürfnis für diese Abart der Violine vorhanden. Diskant-, Alt-, Tenor-, Baßgeigen gibt es, aber die „Baritongeige" war nicht gebräuchlich. Der Geigenbaumeister G. Walch (Dresden-Radebeul 6) ist nun dem alten Gedanken nachgegangen und hat einer Viola da braccio (Armviola) einen geeigneten inneren Bau gegeben, um dem tiefen Klange den nötigen Rückhalt im Material zu geben. Das war gewiß nicht einfach, denn jeder Bratschist weiß, wie oft gerade das tiefe C dünn klingt! Wir haben nun drei Baritongeigen zu Hause und sind denselben gut Freund geworden. Wir verwenden sie mit Vorliebe als Celloersatz. Jede Cellostimme ist darauf auszuführen (das Lesen des Baßschlüssels dürfte auch für solche Spieler, die den Baßschlüssel nicht kannten, sonst aber einigermaßen gut Geige spielen, sehr schnell nachzulernen sein). Wir haben also einen Celloersatz stets im Hause, spielen damit Quartette, Klaviertrios, Streichtrios, und wenn der Ton des Instrumentes auch nicht so stark ist als der eines „richtig gehenden" Cellos, so ist er doch fürs Haus sehr schön. Ich habe sogar neulich in meinem Orgelkonzert in der großen Marienkirche die Violoncello-Solosonate in C von J. S. Bach darauf vorgetragen. Auch für kleine Orchester, welche kein Cello besetzt haben, dürfte die Baritongeige (Saiten genau wie beim Cello, in gleicher Tonhöhe) einen Ersatz zu geben imstande sein. Man kann also jetzt (wenn leider ein „sauberer" Cellist fehlt — Cello wird ja viel weniger gelehrt als Geige) diesen ersetzen. Klaviertrios spielen wir, wie man sonst Duette für zwei Geigen mit Klavier übte, oder Trios für Violine, Viola und Klavier. Die Baritongeige ist noch beweglicher als das große Violoncello! Läufe, Passagen, Doppelgriffe lassen sich gewandter ausführen als auf dem Originalinstrument. Tonstärke ist etwa die eines Violoncello-piccolo. Mit Vorliebe nehmen wir zu Hause J. S. Bachs sechs Sonaten für Pedalklavier (die Orgeltrios für Friedeman) vor, und zwar so: Oberstimme spielt die Violine, zweites System die Baritongeige mit Bezug I (Saiten erklingen genau eine Oktave tiefer als die Violine), drittes System spielt die andere Baritongeige mit Bezug II (also genau wie die Saiten eines Violoncellos). Wir können nicht genug empfehlen, diese herrlichen sechs Sonaten für Pedalklavier als Streichtrios zu spielen, welche neben Beethovens Streichtrios und dem Divertimenti von Mozart das klassische Streichtrio ergänzen und ganz eigenartig reizvolle Kammermusik darstellen. F. David hat sie schon nachdrücklichst durch seine Ausgabe (Umschreibung für Violine und Klavier, leicht spielbar) empfohlen. (Nach der Originalausgabe Peters ebenso gut ausführbar.) Alle Cellosonaten (mit Klavier — die späten Opera von Beethoven nicht zu vergessen!) kann man (wenn man leider keinen Cellisten hat) bei Geigern „unter sich" ausführen. Erwähnt sei noch die Verwendung im Unterricht: Das Violinduett (aus der Schule von Pleyel u. dergl.) läßt sich dadurch, daß man die zweite Geigenstimme auf der Baritongeige ausführt, reizvoller gestalten, denn so klingt der Baß eine Oktave tiefer, gewinnt also durch einen Baß in tiefer Tonlage sehr. Schließlich ist es für einen Geiger zur eigenen Unterhaltung mit sich selber äußerst angenehm, ab und an sich auf einer tiefklingenden Geige vorzuspielen in seinem einsamen Kämmerlein. Wenn ihn selbst der letzte Freund zum Duett schmählich verlassen hat, dann findet er in der Celloliteratur (auf seiner Baritongeige notengetreu gespielt) einen wundervollen neuen musikalischen Freund. — Ein Geigerherz ist also neu zu entzücken durch die Baritongeige. Herrn Walch einen Glückwunsch zu seiner Erfindung!



Musikbriefe

Bochum. Aus der Fülle des Gebotenen mögen nur die Abende genannt werden, welche Schulz-Dornburg in einer stilistisch geschlossenen Reihe der Gegenwartsmusik widmete. Als erste Tondichtergruppe ließ er Jung-Rheinland durchs Ziel gehen. Dr. G. Bagiers Einführungsvortrag legte dar, wie sich rheinische Rasse und rheinisches Temperament in der Tonkunst glücklich ergänzend lebensvoll auswirken und schwang sich warmherzig zum Anwalt der Modernen auf, die das Hinaustragen ihrer Arbeiten erbitten, damit an der Kritik des Geschaffenen ihr gärender Wille mehr und mehr um das Reifen abgeklärter, bleibender Werte ringen lernt. Es wurde Bagiers Elysium-Liederzyklus erfolgreich aus der Taufe gehoben. Er ergeht sich im impressionistisch Schwärmerischen und spricht von urgesunder Begabung. Hermann Ungers drei Orchesterskizzen „Nacht" und Rudi Stephans „Musik für Orchester in einem Satz" fesselten nicht minder durch individuelle Farbenenergien. Dem Jung-Münchener-Symphoniekonzert ging ein von Prof. v. Waltershausen gehaltener Einführungsvortrag über Charakter und Ziele der heutigen Münchener Schule voraus. Ihre Wegweiser tragen die Aufschriften: Fort vom Riesenorchester und dem einzwängenden akademischen Geist im Kompositionsstil! Rückkehr zur Kammermusik! Im Symphoniekonzert, das vor mehr als 2000 Gästen stattfand, erlebte A. Reuß' „Sommeridylle", zwei Sätze für kleines Orchester, ihre vielversprechende Uraufführung. Das Spirituelle lebt in allen Sätzen, vornehmlich im Mittelteil auf, der überaus drollig nach Scherzoart mit Motiven aus altbayrischen Volkstänzen durchsponnen ist. Vornehmheit in der melodischen Gestaltung, die gleichzeitig nach der Erfindungsrichtung neuartig genannt werden muß, verrieten mehrere Orchesterlieder aus Op. 11 und 13 von Prof. v. Waltershausen. Die stilsichere Stimmungslyrik stellte Rita Bergas (München) als ausdeutende Sopranistin vor schwere Aufgaben. Rühmliches vollbrachte endlich Therese Pott (Köln), die feinnervige Interpretin des B dur-Klavierkonzerts von Weismann. Das von Schulz-Dornburg mit bewundernswerter Einfühlungskunst geführte städtische Orchester, welches u. a. noch Braunfels' Serenade für kleines Orchester spielte, hielt sich auf strahlender Höhe. Ueber das Problem der Jung-Berliner Musik sprach H. Scherchen. Gleichzeitig kennzeichnete die vorzügliche Wiedergabe seines Streichquartetts (Op. 1) durch das Leipziger Schachtebeck-Quartett das Ringen eines ernsten Musikers nach einem freieren Stil. Von wahrhaft tiefempfundener Inspiration zeugten vornehmlich die beiden Mittelsätze. Die Darbietung der D dur-Symphonie von E. Erdmann, welche, gleich dem Scherchen-Quartett, vor Jahresfrist während des Weimarer Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aus der Taufe gehoben wurde, zeigte das starke Können des modernen phantasievollen Komponisten im kaleidoskopartigen Aneinanderreihen feiner lyrischer Stimmungsbilder. Klärung erwartete man hingegen noch von den dramatischen Stellen. Neben zwei Sätzen aus Busonis Brautwahlsuite gab es schließlich Tiessens f moll-Symphonie, ein durch konzentrierten Gedankenreichtum bestechendes Werk, unter Scherchens temperamentsprühender Leitung. Die Jung-Schweizer Musik erwarb sich in erster Linie starke Sympathien durch die Wiedergabe der technisch interessanten und im Hühnerhoftrio gar individuell humorgewürzten d moll-Symphonie von H. Suter, die der Tondichter selbst dirigierte. Jung-Wien, das durch Egon Wellesz' Einführungsvortrag Freunde

für seine Kunst zu werben suchte, schnitt am besten mit Schönbergs „Verklärter Nacht" und Mahlers Orchesterliedern (die mit „Jung-Wien" doch wohl nicht viel zu tun haben! D. Schr.) ab. Viel Verschleiertes, ja teilweise ungewohnt Bizarres gewahrte man bei A. v. Weberns „Passacaglia", Wellesz' „Vorfrühling" (Uraufführung) und Zemlinskys Orchesterliedern. Der zeitgenössische Abend, welcher die junge russische und französische Musik zu Worte kommen ließ, schloß die Kette der einzigartigen Veranstaltungen, die uns einen klaren, lückenlosen Ueberblick über das heutige Ringen um den musikalischen Ausdruck gaben und gleichzeitig unser Urteil schärften. Dafür kann Schulz-Dornburg und seinem hervorragenden Orchester nicht heiß genug gedankt werden. — Der vom Kgl. Musikdirektor Arno Schütze mit starkem künstlerischem Auftrieb geführte Musikverein bewies innerhalb einer größeren Konzertreihe, die sonderlich mit Werken von Bach und Beethoven bekannt machte, eine recht erfreuliche Leistungssteigerung. Höhepunkte waren die Ausdeutungen der Beethovenschen IX. Symphonie, der Matthäus-Passion und der f moll-Messe von Bruckner. — Kammermusikalisch setzte sich das Treichler-Quartett mit vollem Gelingen für die Wiedergabe klassischer und moderner Musik ein. Daß weiterhin eine reiche Zahl von wertvollen Chor- und Solistenkonzerten stattfand, soll diesmal nur summarisch erwähnt werden. Max Voigt.

*

Freiburg i. Br. Die Spielzeit 1920/21 war besonders ergiebig auf kammermusikalischem Gebiete. Hier nahmen wieder den ersten Platz ein Harms Kammerkonzerte (29.—33. Zyklus). Was zunächst den 29. und 30. Zyklus (je 6 Abende) betrifft, so ließen sich von Pianisten erstmals hören Claudio Arrau, Edwin Fischer, Emil Bohnke, Karoline Lanthout. Die Violine war vertreten durch Julius Thornberg und Adolf Busch, der seine Meisterschaft diesmal an drei Monumentalwerken für Violine allein bewies (Bachs Sonate g moll und Partita E dur; Regers Chaconne g moll Op. 117 Nr. 4). Wir hörten erstmals das Stuttgarter Kammertrio in seiner neuen Zusammensetzung, das Beethovens Op. 9 Nr. 3 und im Verein mit Alfred Hoehn desselben Meisters Op. 16 spielte. Melanie und Hans Michaelis gaben, unterstützt von dem Stuttgarter Pianisten Arthur Hagen, einen Abend für zwei Violinen (Sonaten E und C dur von Händel und Gluck; Konzert d moll von Bach; Spohrs Duett Op. 67 Nr. 2; Trio Op. 38 von Haas). Von Quartettvereinigungen erschien als Neuling das Wiener Kolbe-Quartett, das u. a. ein nachgelassenes Werk a moll von Cherubini und zusammen mit der einheimischen Pianistin Gräfin Wrangel Brahms' Op. 60 vortrug. Sonst stellten sich in diesen Konzerten noch ein das Rebner-Quartett im Verein mit der hiesigen Pianistin Magda Eisele, das Schörg-Quartett, das Wendling-Quartett, das Gewandhaus-Quartett. Den 31. Zyklus bestritt Max Pauer allein mit vier Beethoven-Abenden in ganz wunderbarer Weise, während dem ebenfalls vierabendlichen 32. Zyklus (in den noch ein Volkskonzert eingeschoben war) das Rosé-Quartett unter Mitwirkung des Mannheimer Bratschisten Franz Neumaier und des Freiburger Violoncellisten Karl Hesse das Gepräge gab. Man hörte Zöllners Op. 139 als Uraufführung (worüber in Heft 17 schon berichtet), sowie das Quintett Op. 29 und die drei Rasoumowsky-Quartette Beethovens. Der 33. Zyklus hatte musikfestlichen Anstrich. Ihm liehen ihre Mitwirkung Frieda Kwast-Hodapp, James Kwast, das Schörg-Quartett, Hermann Zilcher, der Mannheimer Flötist Max Fühler und ein ad hoc zusammengestelltes Orchester. Die hervorragend durchgeführte Vortragsfolge dieses Zyklus (vier Abende) wies u. a. auf: Beethovens Op. 120, 18 Nr. 6, 97, 56 und 37, Griegs Op. 27, Regers Op. 119, Dittersdorfs Quartett Es dur, Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert und Zilchers Quintett Op. 42. — Von sonstigen Veranstaltungen seien hier genannt: Die Klavierabende der jungen Heidelbergerin Dorothea Braus (Bachs Orgelpräludium und Fuge f moll; Sonate Op. 23 von Ansorge) und von Dr. Johs. Hobohm-München (Sonate b moll von Joseph Schelb), die Violinabende von Anna Hegner und Jeanne Schwendt (Konzerte von Mozart A dur und Wieniawsky d moll; Werke für zwei Violinen von Händel und Juon), sowie von Otfrid Nies (Sonate D dur von Händel; Ciaconna g moll von Vitali), dem die Frankfurter Altistin Grete Nies assistierte, das Konzert von Karl Hesse (Beethovens Op. 69; Solosuite G dur von Bach), der Trioabend von Jul. Weismann, Gertrud Schuster-Woldau und Karl Hesse (Werke von Mozart, Weismann und Schubert). — Liederabende gaben der Münchner Baritonist Fery Mechler mit Jul. Weismann am Flügel, Hede Weiskor-Weimann (Basel) mit Dr. Fritz Berend als Begleiter, Marguerite Rüsch (Basel), Corry Nera, begleitet von Jan Kuiler, Therese Funck unter Mitwirkung von Paul Schramm, Ella Becht, der Tenorist Hans Höfflin (München), der Baritonist Johs. Willy hier und der Baritonist Gustav Flack. — Unser Orgelmeister Franz Philipp veranstaltete am Karfreitag in der Lutherkirche ein Konzert mit Werken von J. S. Bach und brachte am 7. Juli mit dem Chorverein Bachs Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" und Brahms' Requiem (Gesangssolisten: Mila Ritter-Zimmermann (Wollbach), Annie König-Bomatsch und Wilh. König (Ludwigshafen a. Rh.) zur Aufführung. Mit drei Bach-Kantaten stellte sich der Pauluschor unter Leitung des Musikdirektors H. Pfaff erstmals der Oeffentlichkeit vor. — Das Städtische Orchester gab unter Leitung der Kapellmeister Cornelius Kun und Richard Fried sechs Symphoniekonzerte, die u. a. brachten: Beethovens 7. und 3., Bruckners 3., Mahlers 4., Dworschaks 5., Tschaikowskys 5. Symphonie, Rudi Stefans Musik für Orchester in einem Satz, Regers Lustspielouvertüre, das Brahmssche Violinkonzert (A. Hegner), Beethovens Op. 37 (Oskar Ziegler-Bern), Sindings Violinkonzert Op. 45 (Alma Moodie), Weismanns Klavierkonzert Op. 33 (der Komponist am Flügel) und Zilchers symphonischen Zyklus „Hölderlin" (Karl Rehfuß-Frankfurt a. M.). In den Volkskonzerten desselben Orchesters hörte man unter Leitung der Herren Fried, Kun, Dr. Müller-Blattau und Weismann u. a. Beethovens 6. und 8., Schumanns 2., Bruckners 4. Symphonie. — Das Stadttheater gab zum erstenmal Schrekers Schatzgräber, Pfitzners Christelflein, Waldemar Wendlands „Das kluge Felleisen", ferner in neuer Einstudierung Glucks Orpheus, Liszts Legende von der heiligen Elisabeth und den Freischütz. Von deutschen Tonsetzern waren auf dem Theater noch vertreten Beethoven (Fidelio), Mozart (nur mit Don Juan), Lortzing (Zar, Waffenschmied, Undine), Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Holländer, Ring des Nibelungen), Humperdinck (Hänsel und Gretel), d'Albert (Tiefland), Meyerbeer (Hugenotten). Demgegenüber machten sich die Italiener und Franzosen recht breit! l.—

*

Halberstadt. Die zweite Hälfte des Konzertwinters wurde in den Philharmonischen Konzerten mit Bachs h moll-Suite für Streichorchester und Flöte und der IV. Symphonie von Brahms begonnen. Zwischen beiden Werken spielte Frau Hellmann-Seelmann, die Gattin unseres Musikdirektors, Beethovens Es dur-Konzert in höchst anerkennenswerter Weise. Das nächste Konzert machte mit Adelheide Pickert von der Charlottenburger Oper bekannt, deren glänzende Koloraturen Bewunderung erregten. Das Orchester gab an dem Abend die Oberon-Ouvertüre, Griegs Sigurd Jorsalfar und die „Pathétique" von Tschaikowsky, deren letzter langsamer Satz auffallend starken Eindruck hinterließ. Einen großen Erfolg errang sich im letzten Konzert der in letzter Zeit vielgenannte Heldentenor Kammersänger Unkel (Braunschweig) mit Partien aus den Meistersingern, der Romerzählung und Siegmunds Liebeslied, Sachen, die in unserer operlosen Stadt größtem Interesse begegneten. Wagners Faust-Ouvertüre, Tristan-Vorspiel und die Eroika vervollständigten das Programm. Das Orchester hielt die aufsteigende Linie, die wir schon früher feststellten, dauernd inne. Es bot durchweg Gutes auch in den letzten Volkskonzerten, für die Hellmann, der sich immer wieder als ausgezeichneter Orchesterpädagoge erwies, interessante einheitliche Programme aufstellte: wir hatten einen Beethoven- und einen slawischen Abend; ferner ein Konzert, das die Entwicklung der Ouvertüre von Händel bis Brahms zeigte, aus dem das prächtig wiedergegebene Vorspiel zu Donna Diana von Reznicek besonders hervorgehoben sei. Im letzten, moderner Musik gewidmeten Abend leitete A. Schultz-Stegmann, ein Quedlinburger Komponist, eine eigene Symphonie in h moll, die aber kaum größeres Interesse hervorrufen dürfte. — Die berechtigten Hoffnungen, die die Leistungen des Orchesters für die Zukunft erweckten, wurden stark getrübt, als die Musiker bekanntgaben, daß Magistrat und Stadtverordnete das bisher städtische Orchester in den Haushaltsplänen völlig übergangen haben. (!! Warum übergeht man nicht einmal die Herren städt. Beamten? D. Schr.) Von allgemeinem Interesse sind noch folgende Sätze des in der Zeitung veröffentlichten Klagerufes: „. . . denn mit 650 Mk. Monatseinkommen auswärtige tüchtige Kräfte, insbesondere Streicher, heranzuziehen, die nebenbei auch noch zum Tanz aufspielen, ist unmöglich. Auch wir Einheimischen können im Interesse der über alles geliebten Kunst nicht mehr weiter hungern . . . es gibt wohl nirgends ein gleiches Orchester, das mit solch bewundernswerter Langmut all dies geduldig und still getragen hat." Hält man an maßgebender Stelle die Unterstützung des Orchesters für unnötig, da die, für die die zu lächerlich billigen Preisen veranstalteten Volkskonzerte in erster Linie bestimmt waren, doch nicht kamen? Oder ist man der Zuversicht, daß Tanz- und Kinomusik die „musikalische Volksbildung" schon besorgen werden? Inzwischen hat sich die Musikerschar in Tonkünstlerorchester umgetauft und hofft, als solches doch noch lebensfähig zu bleiben. — Der Musikverein brachte zunächst eine Aufführung des Messias heraus, in der Chor und Orchester Gutes leisteten. Sopran- und Altsolo sangen die einheimischen Hilde Adler und Frau Böttlicher-Bülow ausgezeichnet, während Tenor und Baß mangelhaft besetzt waren. Die an sich lobenswerte Wiedergabe der Matthäus-Passion am Karfreitag litt leider überaus unter allerhand äußeren Störungen und Taktlosigkeiten des Publikums. Gebührend hervorgehoben seien Peter Unkel (Tenor) und ganz besonders Kammersänger Sollfrank (Dessau, Baß). — Der Chor des Lehrerseminars schenkte unter Leitung des Seminarmusiklehrer Möhring andächtigen Zuhörern eine Weihestunde geistlicher Abendmusik am Totensonntag im Dom. Außer einem Frauenchor wirkten die Sopranistin M. Koch, Dr. Röder (Cello) und der vortreffliche Domorganist J. Korb mit. — Das Stadttheater lud vor Ostern das Gewandhausquartett zu Gaste, das Beethovens Quartette in A dur (Op. 18) und cis moll (Op. 131) ganz wundervoll und unvergeßlich schön spielte. Dr. Bennedik.

*

Mecklenburg-Strelitz. (Luther-Feier.) Anläßlich der 400jährigen Wiederkehr des Wormstages, wo man überall im protestantischen Deutschland Martin Luthers sowie seines Helfers, des Schwedenkönigs, gedachte, gelangte bei uns Max Bruchs „Gustav Adolf" zur Aufführung. Die drei Sängergemeinschaften, Neustrelitzer Singakademie, die gemischten Chöre aus Neubrandenburg und Friedland vollbrachten unter sachkundiger aufopfernder Führung eine hoch einzuschätzende Tat, die ihrem schon wiederholt bewiesenen künstlerischen Wirken neue Anerkennung eintrug. Das Material des

Chors war durchweg gut, gesund und kräftig entwickelt und trotz den vielen Schwierigkeiten von jugendlicher, heller, warmer Färbung. Die mißliche Tatsache, daß die drei Chöre bei der Einstudierung komplizierter und umfangreicher Werke sich stets getrennt vorbereiten müssen, birgt Gefahren in sich; sie liegen auf der Hand. Die Persönlichkeit des Dirigenten erhält somit eine ganz besondere Bedeutung. Aber der Eifer Musikdirektor Hauptmanns ist belohnt worden. Seine klare Gliederung des Oratoriums, die ausdrucksvolle Szenenausmalung im einzelnen, die ganze Wiedergabe des musikalischen Heldendramas bewiesen Führertalent, künstlerisches Verständnis. Der große Tonkörper, dem sich das Landestheaterorchester in glücklicher Anschmiegung einfügte, war fest in seiner Hand und geriet auch in Neubrandenburg, wo während der Aufführung in der Kirche draußen der Blitz leuchtete und der Donner grollte — die Orgel erlitt Schaden und mußte plötzlich ihre Mitwirkung einstellen —, nicht aus der Wage. Für die Partie des Königs war als Solist Wilh. Guttmann (Berlin) gewonnen, ein Sänger, dessen hohe künstlerische Begabung sowie sein technisch durchgebildeter Bariton bekannt sind. Sein vornehmer, wie geistvoller Vortrag zeichneten den Gustav Adolf in hervorragender markiger Gestalt. Frau Line Held sang sehr ansprechend die Rolle des Pagen Leubelfing. Nicht auf der Höhe war Joseph Turnau als Bernhard von Weimar. Max Bruchs „Gustav Adolf“ mit seiner Volkstümlichkeit im Ausdruck, seiner reichen Anzahl bekannter Choräle und Lieder, dem gewaltigen Schluß- und Triumphlied „Ein feste Burg“ paßt in die Stimmung der Zeit. Daß heimische Chöre ihn herausbrachten, ist auch deshalb besonders lobenswert. Warnke.

*

Graz. Abseits, im letzten Winkel deutscher Erde, und abgesperrt vom Weltgetriebe war endlich die Zeit des Selbstbesinnens gekommen. Notgedrungen mußte fast alles aus eigener Kraft geschöpft werden und das war das Wertvollste an dem regen Kunstleben der abgelaufenen Spielzeit gewesen. Glücklich ruderte Direktor Grevenberg namens der Stadtgemeinde das Opernschifflein durch alle sozialen Brandungen. An den Kapellmeistern Kataŋ und D. Böhm, an dem altbewährten Spielleiter Koß, an den Sängerinnen Pfleger, Kaiser, Kindermann (nun in Stuttgart), Raslag, With und Clanner-Engelshofen, sowie an den Tenören Dimano und Hadwiger, nicht zu vergessen des vielseitigen Baßbariton Schreiner, hatte er tüchtige Kräfte gewonnen. Allerdings lernten wir bis auf d'Alberts Revolutionshochzeit und das Puccinische Kleeblatt Der Mantel, Schwester Angelika und Gianni Schicchi nichts Neues kennen. Den Höhepunkt bedeutete eine von Direktor Karl Muck geleitete Tristanaufführung. Vielversprechend führte sich Kapellmeister Krauß aus Stettin als kommender Mann ein. Vor Weihnacht standen wir völlig im Zeichen Beethovens. Die 150. Wiederkehr seines Geburtstages ward zum hochwillkommenen Anlaß, dieses leuchtenden Sternes in unseren dunklen Zeiten zu gedenken! Im Opernhause gab es natürlich einen festlichen Fidelio mit der Leonoren-Ouvertüre, sowie unter Katays stark persönlich betonter Führung die Neunte; am „Steierm. Konservatorium“ (früher Musikverein) feierte man das einstige „Ehrenmitglied“ des Vereines mit der Fünften, dem Violinkonzert (Solist Michl) und mit Kammermusiken; die „Gothia“ und der „Singverein“ huldigten dem Meister mit der Feierlichen Messe und Domchordirektor Rudolf Weis-Osborn mit dem lange nicht mehr gehörten Christus am Oelberg. Außerdem gab es noch viele Beethoven-Gedenkfeiern, von denen die Weihestunden, die der Pianist Guido Peters seinen Hörern bereitete, besonders tief wirkten. Bei den symphonischen Aufführungen bewährte unser Opernorchester seine längst anerkannte Tüchtigkeit. Mit ihm führte der nunmehr an die Münchener Oper berufene, hochbegabte junge Landsmann Dr. Karl Böhm die Straußsche Alpensymphonie mehrmals vor, mit ihr ließ er ein schwungvolles Vorspiel von Kornauth, das farbenprächtige Klavierkonzert unseres Joseph Marx (mit Kessissoglu am Flügel) erklingen, mit ihm errang er einen vollen Sieg für die Symphonien in D und F unseres genialen Landsmannes E. N. v. Reznicek. Zu großem Danke verpflichtete unser in Wien erfolgreich wirkender Hermann Schmeidel für zwei wohlgelungene „Musikalische Renaissanceabende“, bei denen er Kammerwerke aus dem 17. und 18. Jahrhundert und Gesänge (Altistin Jella Schmeidel) mustergültig hören ließ. Schöne orchestrale Genüsse bot auch Direktor Dr. v. Mojsisovics am „Steierm. Konservatorium“, wobei symphonische Sätze von Fr. X. v. Pauer und Artur Noe zu bestaufgenommener Uraufführung gelangten. Mit zwei Festaufführungen feierte der „Grazer Männergesangverein“ seinen 75jährigen Bestand: feinfühlig gedachte er seiner dahingegangenen Mitglieder mit Mozarts Totenmesse und sang Meisterchöre mit einer machtvoll aufgebauten Widmung Max Eggers (Auferstehungslied) an der Spitze. Die „Goten“ hatten sich stark der Natur zugewendet: Erst führte Sangwart Dr. Julius Weis-Osborn Haydns Jahreszeiten vor, dann gab es glücklich ausgewählte Chorwerke „Aus der Natur“. Auch die übrigen Gesangvereine („Männerchor“, „Schubert-Bund“, „Kärntner“, „Kaufm. G.-V.“) rangen im Konzertsaale heiß um die Palme. Ernste künstlerische Ziele verfolgte besonders der „Deutsch-evangelische G.-V.“ (Sangwart Ocherbauer), der höchst gediegene Kirchenwerke, darunter die weihevollen Kantaten Dreifach große Liebe und Das Lied vom Sterben von Leopold Suchsland zur Uraufführung brachte. Die vollwertigen Kammermusikwerke dieses heimischen Meisters lernte man auch an einem eigenen Abend der „Urania“ kennen. Dieser ungemein musikalisch rührige Volksbildungsverein hatte, so wie der Künstlerbund „Freiland“ so manchen unserer lebenden Tondichter zu Worte kommen lassen. So erblühte uns die zart duftende Lyrik Joseph Gaubys, wir lernten neue Lieder des jugendlich beschwingten Hans Holenia, des tüchtigen Oskar Posa, moderne Sachen des begabten Otto Siegel und Dr. Egon Kornauth und Gesänge sowie Kammermusiken des Wiener Meisters Stöhr kennen. Durchaus wertvolle Neuheiten! Außerdem gab es Balladen-, Romanzen-, Bach-, Haydn-, Mozart-, Schubert-, Mendelssohn-, Strauß- und Pfitzner-Abende in reicher Fülle. Auch Kamillo Horn kam (durch seinen Bund) zu reichen Ehren. Zu weit würde es führen, die Konzerte einzelner Künstler zu besprechen. Ich nenne nur die Pianisten Peters, Kroemer, Grünfeld, Wittgenstein, Kessissoglu, Varga, Kerschbaumer, die Geiger Burmester, Baltz, Popoff, Mandl, Angelina Swoboda, Grete Löw und Alberdingh; und von der langen Reihe von Liederabenden seien nur Slezak, R. Mayr, Dr. Kopf, Fischer-Niemann, Suk, Rosmarin Hild, Grete Karas, Therese Innfelder, Vera Meid, Tinti, Olga Horn, Marie v. Leizner, Lydia Kindermann, Cäcilia Pfleger und Anni Hönel (mit dem begabten Komponisten Rolf Kattnigg) erwähnt. An der Orgel erschienen der vielseitige A. Michl und Walter (Wien). Um die Kammermusik machte sich der Künstlerkreis Stolz-Prochaska und Schauenstein verdient. Doch genug! Wenn ich noch der glänzend verlaufenen „Loebner Musikwoche“ mit den Wiener Philharmonikern unter Leitung Schmeidels und Pächernigs gedenke und die „Musikwoche“ der „Grazer Herbstmesse“ im September erwähne, so glaube ich hinlänglich kundgetan zu haben, daß Frau Musika in der grünen Mark zu frischem Leben erwacht ist! Julius Schuch.

Neue Lieder.

Von Alfred Valentin Heuß bringt Breitkopf & Härtel in geschmackvoll-charakteristischer, sehr nachahmenswerter Ausstattung sechs Hefte mit Liedern heraus. Ihr Erscheinen an so weithin sichtbarer Stelle und der gute Namensklang des Musikhistorikers Heuß machen ein Eingehen auf diese Kompositionen notwendig. Dostojewski sagt einmal: „Was hat man davon, daß er gelehrt ist, wenn er nichts von der Sache versteht? Er hat z. B. Pädagogik studiert und wird diese Wissenschaft vom Katheder herab vorzüglich dozieren; ein Pädagog wird er aber doch nicht sein.“ Auf unseren Fall übertragen heißt das etwa: Herr Heuß ist ein ausgezeichneter Musikgelehrter, der aufs feinsinnigste das Wesen der Musik zu deuten, ihre Form zu erkennen und zu zergliedern vermag; aber ein sogenannter praktischer Musiker, ein Komponist wird er doch nicht sein. Das beweisen seine Lieder (Op. 2—5, 7 und 8) deutlich: sie tragen in jeder Beziehung die Merkmale der dilettierenden Komposition an sich, aber ohne die Gefühlswärme, die solcherart Werk vielfach hat. Zunächst die Form: man fühlt, daß Heuß genau um sie Bescheid weiß, daß er ihrer theoretischen Erläuterung nichts schuldig bliebe. Aber er selbst vermag nicht wirklich zu gestalten, nicht von innen heraus, aus dem Gefühl für die Struktur aufzubauen. Seine Arbeiten sind aneinandergesetzt; an Stelle der Form bieten sie nur Formalistisches, Formelkram. Die Erfindung kann man weder als originell noch als stark bezeichnen; überhaupt: Heuß erfindet nicht, er findet nur; sicherlich unbewußt. Recht empfindlich zeigt sich hier seine Schwäche in den vom Text unabhängigen Stellen, in den Ueberleitungen, Zwischen-, Vor- und Nachspielen, die größtenteils von erschreckender Gedankenarmut sind (siehe z. B. Op. 2 Nr. 5 und 7; Op. 3 Nr. 1 und 2; Op. 5 Nr. 2). Aber auch die Begleitung im engeren Sinn läßt — selbst dann, wenn man sie lediglich nach Art des älteren Liedstiles als Unterstützung der Singstimme und nicht im Sinne des modernen Liedes als mehr oder weniger selbständige Deuterin und fördernde Geleiterin der Gesangsmelodie betrachtet — jedweden Einfall vermissen. Man sehe sich daraufhin nur den Klavierpart des „Soldat“ (Op. 2 Nr. 4), des „Gärtner“ (Op. 3 Nr. 4) oder das etüdenhafte Gefloskel des „Glück“ (Op. 7 Nr. 2) an. Sichtlich ist Heuß um eine einfache, gesangliche Linie bemüht. Nur schade, daß ihm wirklich melodische Begabung fehlt und daß er hier und da versucht, die Linie „interessant“ zu gestalten. So gerät er in der Absicht, die Melodie in dem volksliedmäßigen „Lauf der Welt“ (Op. 3 Nr. 1) rhythmisch zu beleben und anscheinend „gemütlich“-komisch zu färben, mit dem Textrhythmus in Kollision und karikiert Verse wie: „Es ist nur so der Lauf der Welt“ und „seit lange küss' ich sie“ geradezu tekmesserisch, oder er bleibt in der Absicht, im „Ruhetal“ (Op. 2 Nr. 1) den Worten „mein ersehntes Ruhetal“ einen größeren Bogen, etwas Sehnendes zu geben, doch nur in einem äußerlichen Wechsel vom $^4/_4$- zum $^6/_4$-Takt, in einer unorganischen metrischen Dehnung stecken, die nur gähnenerregend wirkt; von den kläglichen Versuchen melodischer Kolorierung (Op. 2 Nr. 5 „im Wind“, Op. 8 Nr. 2 „Gelächter“) gar nicht zu reden. Das harmonische Gewebe der Heußischen Lyrik ist noch fadenscheiniger als das melodische. Irgendwelche Einfälle, Kontraste, irgendwie spürbare Entwicklungen sind nicht vorhanden; alles treibt in einem hoffnungslosen Tonbrei dahin. Daß ich nicht ungerecht bin: in dem Uhlandischen „An die Mädchen“ wird für den Vers „In so rauhen, trüben Tagen“ eine charakteristische Färbung angestrebt; aber man merkt die Absicht, die Ausweichung ist aufgeklebt. Einmal wird Heuß sogar modern: das erste Lied des Op. 8 schließt er mit einem

dissonanten Akkord; doch da ihm anscheinend vor der eigenen Courage bange wurde, setzte er neben die ominöse Dissonanz ein „sic“, damit man's glaubt. Ich finde das rührend. Das satztechnische Können endlich steht im Einklang mit den anderen Schwächen der Heußischen Muse. Greuliche Oktaven (in Op. 2 Nr. 1 und 3, Op. 7 Nr. 3), schlechte Baßführungen (Op. 2 Nr. I die Quartsextakkorde im ersten und zweiten Takt, Op. 2 Nr. 4 das falsche B anstatt G usw.) sind ein paar Zeichen dafür. Von einem guten, freien Klaviersatz kann man auch kaum reden; überall zeigt sich die Gebundenheit an den vierstimmigen Satz. Der innere Mangel dieser Satzkunst aber, nicht minder wie der der melodischen und harmonischen Erfindung, spricht klar aus der Vorliebe für ostinate Figuren und sequenzartige Gebilde, am schärfsten aber aus dem vorherrschenden Gebrauch eines allzeit hilfsbereiten Orgelpunktes. Herr Heuß geizte nach dem Ruhm eines Komponisten. Was bleibt da zu sagen? Ich denke: „Heuß mich nicht reden, heuß mich schweigen.“

Viel Erfreulicheres bringen die vier (ebenfalls in der Edition Breitkopf erschienenen) Liederhefte von Alfred Rahlwes. Hier ist doch ein Musiker mit Empfindung und Wärme und dem nötigen technischen Können am Werk. Die Lieder haben gute Form, Klang und melodischen Schwung. Rahlwes' Lyrik ist zwar nicht gerade originell: besonders seine Harmonik, daneben auch die Melodieführung und die Diktion sind von Wagner (Sept- und Nonakkorde), stärker noch von Strauß und Puccini beeinflußt. Aber trotzdem: Vieles, was er macht, hat Hand und Fuß und kann sich, ohne ganz neuartig zu sein oder Ewigkeitswerte zu bergen, hören lassen. So gleich das erste stimmungsreiche Lied „Süße Täuschung“ (Op. 5 Nr. 1), dann das frische „Der junge Schiffer“ (Op. 5 Nr. 4), das gut getroffene Soldatenlied „Schwerer Abschied“ (Op. 12 Nr. 4), endlich das zarte „Ueber ein Stündlein“ (Op. 13 Nr. 2, das aber durch die fehlende Ueberleitung von der ersten zur zweiten Strophe und durch den etwas äußerlichen d moll-Teil an Wert verliert). Am schwächsten erscheint mir Rahlwes im Op. 8, in den Vertonungen der teils schlicht volkstümlichen, teils heiteren Lieder von Liliencron und J. O. Bierbaum. Dem „Wiegenlied“ fehlt es an Geschlossenheit, dem „Handkuß“ an dem preziösen Charme des Gedichtes, an pikanter, prickelnder Harmonisierung; die beiden anderen aber erheben sich, so flott sie gemacht sind, nicht über alltägliches, allbekanntes Maß. Hier besonders zeigt die Melodie eine auch anderwärts bei Rahlwes vorkommende Schwäche in der Linienführung: den Mangel einer Entwicklung nach Höhepunkten, das Sich-Drehen und -Hinwinden um eine Höhenlage herum. So im ersten Teil des „Scherzo“ (Op. 8 Nr. 3) das Festsitzen am es'', in dem des „Mädchenliedes“ (Op. 13 Nr. 6) am e'', im „Tanzlied“ (Op. 12 Nr. 2) am f'', oder das fortwährende Sich-Herumschlingen um c'' in „Rosen“ (Op. 8 Nr. 4). Dagegen ist die „angstschlotternde“ „Schneidercourage“ sehr hübsch gelungen und ebenso der tändelnde, leichtbewegliche „Don Fabrique“.

Ein starkes, echt lyrisches Talent scheint in Walter Schultheß zu stecken. Zwar kann man aus sechs Liedern (Op. 4 bei Hug & Co.) noch nichts Endgültiges prophezeien, aber wie hier aus einem fein empfundenen und gut erfundenen Grundmotiv ein ganzes Lied formsicher, mit starkem Stilgefühl aufgebaut, wie mit einfachen Mitteln die Stimmung des Gedichtes getroffen, wie mit ein paar Strichen Charakteristisches herausgearbeitet wird, das läßt viel von dem (von Wolf und Reger herkommenden) Komponisten erwarten. Noch ist nicht alles ausgeglichen, noch gibt es technische Mängel. Im ersten Lied „Der laue Nachtwind“ ist der Schluß der ersten Strophe und die Ueberleitung zur zweiten schwächer als das andere geraten; in dem lebensfrohen „Frühlingswandern“ stört der unbestimmte, fast fragende Abschluß der ersten Strophe auf h' (unvorbereitet eintretende Dominant der Dominant) und die durch Vorausnahme des Anfangstones der nächsten Strophe melodisch ungeschickte Ueberleitung zu ihr; im vierten Lied fällt das Schlußwort: „leben“ harmonisch und melodisch zu stark gegen das Vorhergehende ab. Das sind aber erklärliche und leicht abstellbare Kleinigkeiten. Wer ein in Stimmung und Ausführung gleich vollendetes Lied wie das „Nach dem Fest“ mit dem sehr fein erfühlten Einfall des Ostinatobasses zu den Versen „Müde Augen zuzumachen“, mit den kaum hervortretenden, so seltsam flackernden Ueberschneidungen der Singstimme durch die Klaviermelodie schaffen kann, wer Form und Ton so sicher zu treffen weiß wie Schultheß in dem Hesseschen „Beim Schlafengehen“, dessen müde Stimmung durch eine leise wiegende Ostinatofigur und einen auch über sie hinaus festgehaltenen Liegeton (c) gekennzeichnet wird, wer so sorglos-„hartnäckig“, ohne im unfertigen Versuch hängen zu bleiben, die wie vom Wind herbeigetragenen Klänge eines „Abendständchens“ einfängt und so vergnüglich seine „Serenade“ singt (wobei wir ihm für späterhin eine etwas reichhaltigere Begleitung wünschen), um dessen künstlerische Entwicklung braucht man nicht besorgt zu sein.

Zwei volkstümliche Lieder des Schweizer Komponisten Friedrich Niggli (Op. 13 a bei Hug & Co.) bringen in der Art nichts Neues. Ich vermag dieser volkstümelnden Lyrik ohne eigenes Gepräge keinen Geschmack abzugewinnen. Vielleicht finden sie aber Freunde in Deutschland durch die unserem volkstümlichen Lied fremden Jodler im Kehrreim.

Auch die „Vier lustigen Liedlein für unsere Kleinen“ von Martin Frey (Op. 58 bei Breitkopf & Härtel) kommen nirgends über Allbekanntes hinaus und haben kein allzu tiefes Verhältnis zum Kinderlied. Sie sind in einwandfreiem, leicht spielbarem und ansprechendem Klaviersatz geschrieben, aber in der Melodik nicht immer gewählt, wie z. B. in dem schmissigen Refrain des letzten Liedes; auch halte ich dreimaligen Taktwechsel in Kinderliedern für unangebracht, zumal da er, wie in dem „Mückentanz“, gar nicht zwingend notwendig ist.

Dagegen nehmen sich die 24 Kinderlieder von Alice Tegnér (aus dem Schwedischen, Ed. Breitkopf) frischer und natürlicher aus. Sie sind nicht so gekonnt wie die Freyschen, melodisch ohne stützende Harmonik, z. T. unselbständig und eintönig, enthalten satztechnische Unebenheiten, zeigen aber dafür eine naive, urwüchsige Melodik, die selbst da, wo sie weder Neuartiges noch Besonderes bringt, gesund empfunden ist. H. H.



Neue Bücher.

Karl Nef: Geschichte der Symphonie und Suite. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Bd. XIV.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Baseler Historiker bietet hier eine sehr fleißige und schätzbare Arbeit, die der Entstehung der Suite (vokales Tanzlied, Bläserintraden), der Ausbildung der Form und insbesondere auch den sie bedingenden kulturellen Einzelerscheinungen nachgeht. Der Höhepunkt bei Bach und Händel wird dargelegt und der Grund des nachlassenden Interesses der Komponisten an der Suite aufgezeigt, die später unter veränderten Lebensbedingungen abermals in den Gesichtskreis der Tondichter tritt. Der Entwicklung der Symphonie folgt Nef von der dreisätzigen Opernsymphonie Scarlattis an. Eingehend wird die selbständige Form der Symphonie verfolgt von den Tagen der Mannheimer an. Das Manuskript des gründlich gearbeiteten Buches wurde schon 1918 abgeschlossen: neue Männer wie Ed. Erdmann wird man also nicht aufgeführt finden. Die Beilagen berücksichtigen natürlich nur ältere Erscheinungen. Die Literaturnachweise sind erschöpfend. Ein Buch zum ernsten Studium, das nachdrücklich empfohlen sei. W. N.

*

Neue Musikbücher. E. P. Tal & Co. Verlag, Leipzig-Wien.

Das Streben, die Musik der unmittelbaren Gegenwart dem Publikum nahe zu bringen, ist heute groß. Ob auch der Erfolg? Das Publikum, zu dem in diesem Falle noch weite Kreise der Musiker und zwar fast alle die gehören, die an einem schöpferischen Musiker nicht unmittelbar interessiert sind, sieht in dem Propagator (und das mit einigem Rechte) zunächst den Parteigänger und wird deshalb leicht mißtrauisch. Zumal wenn es sich um Erscheinungen wie Schönberg, die es fast durch die Bank ablehnt, handelt. Gleichwohl ist es zu begrüßen, wenn ernste Schriftsteller sich über die Kunst der Gegenwart auslassen, ernste d. h. solche, die wirklich in das Wollen der schöpferischen Geister eingedrungen sind: die extreme Musik der Gegenwart ist nun einmal da, und wenigstens den Versuch zu machen, in den Gedanken und Gefühlssphären ihrer Verfasser heimisch zu werden, ist einfach Pflicht.

Die drei Bändchen, die der Verlag E. P. Tal als Anfang einer größeren Serie zunächst vorlegt, sind durchaus gute Arbeiten und verdienen, wie sich Jemand auch zu den behandelten Komponisten ästhetisch selbst stellen möge, alle Beachtung. Egon Wellesz zeichnet darin die Persönlichkeit Schönbergs. Und das ruhig und sachlich. Der Künstler wird vielfach selbst zitiert und so erhält der Leser ein Bild des starken und, wie nicht zu leugnen ist, begeisterten Wollens des Komponisten. R. St. Hoffmann äußert sich im zweiten Bändchen über Schreker. Geschickt und warm. Persönlich stehe ich zu Schreker nicht so wie Hoffmann. Das soll mich nicht hindern, seine Arbeit hier warm zu empfehlen. Sie beschäftigt sich auch mit dem Dichter Schreker. Ich begrüße gerade diesen Abschnitt, scheint er mir auch (ich bitte die Leser, nicht aus dem Häuschen zu geraten) das Ethos der Schrekerschen Dichtung nicht stark genug zu erfassen. Ethisches sehe ich auch sogar in Irrelohe, trotzdem ich gar kein enragierter Hypermodernist bin und begreife nicht, wie es so vielfach übersehen werden kann. Das dritte Bändchen steuert Paul Stefan bei: „Neue Musik und Wien“, ein Um- und Ausblick, den man gerne lesen wird, mutet einen manche Bemerkung gleich etwas schnurrig an. Aber man denke daran, daß es sich hier nicht um „objektive“ Geschichtsschreibung, sondern um impressionistische Eindrücke handelt, die sozusagen aus persönlichem Verkehr erwachsen. W. N.

*

Adolf Hillmann: Chopin. Verlag Wahlström & Widland, Stockholm.

Ueber Chopin ist recht viel geschrieben worden. Im Lauf der Jahre wurde immer wieder neues Material herbeigeschafft und jeder weitere Biograph „hatte das Glück neue bedeutsame Funde benützen zu können“, die wiederum ein neues Licht auf Chopins Leben werfen. Es ist schwierig bei der Ueberfülle von Material, das allmählich bekannt geworden ist, in einem verhältnismäßig geringen Raum sich auf das Wesentliche zu beschränken und Uebersichtliches zu liefern. Dem Verfasser dieser Biographie, Herrn Adolf Hillmann, ist es meiner Ansicht nach gelungen. Das kleine Werk gibt uns eine gute Uebersicht

über Chopins Leben, als Mensch und als Künstler. Anschließend daran folgt ein genaues Verzeichnis und Besprechung seiner Werke und ihrer Entstehungszeit. Angenehm berührt einen das Sachliche dieses Buches. Chopins Persönlichkeit ist so manchen poetisch aufgeputzten Beschreibungen ausgesetzt worden. (Man denke nur an die vielen Arme, in denen er gestorben sein soll.) Wir erkennen hier die Grundzüge seiner zauberhaften, genialen Persönlichkeit, die uns auch den Geist seiner Kunst nahe bringen. D. B—r.

*

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender 1922. Verlag Dr. Richard Stern, Berlin W. 62.

Mit gewohnter Pünktlichkeit stellt sich Dr. Sterns Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender nunmehr im 44. Jahrgang ein. Er umfaßt wieder zwei Teile: Das Notizbuch mit Kalender, einer Aufstellung der Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker und praktischen Notizblättern für den Musiker, und das umfangreiche, wieder stark erweiterte und verbesserte, mit großer Sorgfalt in klarer Anordnung zusammengestellte Adreßbuch (771 S.). Neben dem allgemeinen Adreßbuch finden sich Sonderverzeichnisse der konzertierenden Künstler und Dirigenten, der Konzertvereine, Musikzeitungen, der Musikerreferenten aller bedeutenderen Städte und Zeitungen, der Konservatorien und Musikinstitute, aller Musikvereinigungen und endlich der Stiftungen für Musiker. Durch Reichhaltigkeit und Sorgsamkeit ist der Sternsche Musiker-Kalender ein unentbehrliches Nachschlagebuch für den Musiker. Wo sich Mängel und Lücken zeigen, sind sie wohl weniger auf das Schuldkonto des Herausgebers, als der Bequemlichkeit vieler Musiker zu setzen. Aber immerhin wäre eine noch größere Vollständigkeit (für Stuttgart finde ich z. B. ein paar Lücken) wünschenswert. H. H.

Musikalien.

R. Schumanns Klavierwerke: Neuausgabe von Max Pauer. (Ausgabe der Musikfreunde.) B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Von der auf sechs Bände berechneten Ausgabe liegen nur die beiden ersten zur Anzeige vor. Der erste enthält die Werke 68, 118, 15, 124, 99, 18, 19, 82 und 28, der zweite Op. 6, 9, 21, 12 und 16. Schon aus dieser Anordnung ersieht der Kundige die pädagogische Absicht der Verteilung. An Schumanns Originaltexten ist in den verschiedenen Ausgaben teils zu viel, teils zu wenig revidiert worden. Einschneidende Aenderungen sollten aber nie ohne Not vorgenommen, Flüchtigkeiten und Schwerfälligkeiten des Klaviersatzes Schumanns sollten nicht übersehen werden. Ich denke, daß Pauer ungefähr nach diesem Grundsatze bei seiner Ausgabe verfahren ist. Ihn leitete dabei ebenso sehr sein eminentes Stilgefühl wie die Pietät vor dem geliebten Originale und sein praktischer Musiksinn. Eigenmächtigen Vergewaltigungen des ursprünglichen Textes wird man in dieser auf die Originaltexte zurückgehenden Ausgabe ebensowenig begegnen wie der Außerachtlassung übler Schumannscher Schreibweise. Wie Pauer gelegentlich ändert, das ist immer zutreffend und begrüßenswert. Seine Anmerkungen beschränken sich auf das Notwendigste, seine Zusätze sind äußerlich erkennbar gemacht. Wer die Konfusion kennt, die Schumanns sonderbare Art der Metronomisierung oft genug anrichtet, wird es besonders begrüßen, daß Pauer die metronomischen Angaben ausgeschieden hat. Die neue Ausgabe von Schumanns Klavierwerken zeigt sich in einer ihrem inneren Werte entsprechenden vornehmen Gewandung und klarem Drucke auf gutem Papiere. Möge sie (die Texte sind auch englisch und französisch, die Tempi auch italienisch gegeben) ihren Weg bei uns und im Auslande machen. W. N.

•

Alt-Bückeburger Musik (dritte Reihe der Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg). Ausgewählte Werke von Friedrich Bach, Bd. VII, Kammermusik. Nr. 1: Trio (G dur) für Violine, Bratsche und Klavier (Mk. 5.—); Nr. 2: Trio (C dur) für Flöte, Violine und Klavier (Mk. 4.50); Nr. 3: Septett (C dur) für zwei Hörner, Oboe, Violine, Bratsche, Violoncell und Klavier (Mk. 6.—). Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Georg Schünemann. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung.

Von Friedrich Bach weiß der Musiker im allgemeinen recht wenig. Drei Liedchen von ihm sind bei Bitter abgedruckt, auch Riemann hat Kleinigkeiten der Vergessenheit entrissen, in den Nachschlagewerken sind dürftige Notizen über den Mann zu finden, dem die Brüder, vom Vater nicht zu reden, im Lichte standen. Bei den vorliegenden Kammermusikwerken handelt es sich um Neuausgabe zweier Trios, die handschriftlich auf der Berliner Staatsbibliothek sich erhalten hatten, und eines Septetts, das vermutlich zu dem Bestande des Bückeburger Archivs gehörte. Stich, Papier, Sorgfalt der Spielbezeichnungen lassen nichts zu wünschen übrig, man sieht auf den ersten Blick, daß es sich um ernste Arbeit, nicht um flüchtig besorgte Verlegerware handelt. — Friedrich Bach war kein Genie, kein Wager oder Stürmer, seine Einfälle nehmen sich mitunter ziemlich dürftig aus, aber man sollte meinen, daß wir auch 1921 noch nicht den Sinn für behagliche, gut bürgerliche, gediegen gesetzte Kammermusik verloren haben. Namentlich möchte ich den instruktiven Wert dieser Musik betonen, zum mindesten ihren guten Einfluß auf Spieler, die sich Sauberkeit und Pünktlichkeit der Ausführung anzugewöhnen haben. Nach unseren Begriffen arbeitet der Komponist mit den allereinfachsten Mitteln, von den Fesseln des Generalbasses hat er sich bereits losgemacht, die rein ausfüllenden Dreiklangsbrechungen im Klavier kommen fast zu häufig vor, aber man sieht wieder bei dem ehrlichen Christoph Friedrich: wenn einer nur sich selbst treu bleibt, nicht mehr sein will, als ihm nach dem Maße seiner Begabung zukommt, so ist er allemal ernst zu nehmen und kann auch noch angehört werden, wenn viele längst zum Schweigen gebracht sind, die die Gunst ihrer Zeitgenossen besessen haben, weil sie das Schaumschlagen verstanden und der Mode sklavisch gehorchten.

Alexander Eisenmann.



— Eine Bruckner-Feier großen Stils wird Anfang Oktober in Heidelberg stattfinden. Die Leitung hat Kapellmeister von Hößlin (Mannheim).

— In Dessau wird im Oktober ein Bach-Fest unter Leitung von Musikdirektor Gerhard Preitz stattfinden.

— Die ersten Symphoniekonzerte des Pfälzischen Landes-Symphonieorchesters (Philharmonischer Orchesterverein für Pfalz und Saarland) mit ausschließlich ernstem Programm (Beethoven) werden voraussichtlich in der ganzen Pfalz in der Weise veranstaltet werden, daß der Ertrag zum größten Teil für die Explosionsbeschädigten in Oppau Verwendung finden wird. — Die Städte ihrerseits sind von der Vereinsleitung ersucht worden, die etwa noch in Frage stehende Steuer auf diese Konzerte zum gleichen Zweck zur Verfügung zu stellen.

— Prof. Dr. Arnold Schering, der bedeutende Kenner alter Musik, der durch die Herausgabe einer Sammlung längst vergessener Kammermusikwerke unter dem Titel „Perlen alter Kammermusik" (Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig) einen Schatz wertvoller alter deutscher und italienischer Tonschöpfungen erschlossen hat, bringt jetzt im gleichen Verlag eine Sammlung älterer Chorwerke mit Instrumentalstimmen und Orgel unter dem Titel „Perlen alter Gesangsmusik" (geistlich und weltlich) heraus. Als erste Nummer erscheint: Wilh. Friedemann Bach, „Heilig, heilig ist Gott" für vierstimmigen Chor mit zwei Trompeten, Pauken, Streichorchester und Orgel oder Klavier.

— Theodor Wiehmayer läßt im Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig seine Bearbeitung des wichtigen Czernyschen Studienwerkes „Die Schule des Virtuosen" erscheinen.

— Wolfgang Lenk hat die Schriftleitung der „Zeitschrift für Musik" niedergelegt und gibt nun die „Leipziger Musik- und Theater-Zeitung" heraus.

— Heinrich Zöllner (Freiburg) ist mit der Vollendung eines Werkes „Der Fall Babylons" für Männerchor, Soli und Orchester beschäftigt, das zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Universitätssängervereins St. Pauli in Leipzig im Juli 1922 uraufgeführt werden soll. Zöllners 3. Symphonie kommt in Düsseldorf, die 4. Symphonie in Dessau, Krefeld und Dresden zur Erstaufführung.

— Klaus Pringsheim hat zu Hebbels Tragödie Herodes und Marianne eine Musik geschrieben, die im Deutschen Theater in Berlin zur Aufführung kam.

— Der schlesische Komponist Leo Kieslich (Neustadt Oberschl.) hat ein neues Oratorium vollendet, das sich „Barabbas" betitelt. Der Text stammt von Dr. Patin in Regensburg.

— Walter Niemanns neueste Klavierwerke, vier große Klavier-Balladen und ein Zyklus lyrischer Stücke nach Herman Bang, „Das weiße Haus", erscheinen im Herbst in der Edition Peters; seine dritte Klaviersonate („Elegische", nach Wilhelm Raabes „Geschichten vom versunkenen Garten") gleich den beiden vorhergehenden („Romantische", „Nordische") in der Edition Kahnt.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Reichenberg hat Herrn August Stradal die Klaviermeisterschule an ihrem Musikinstitut übergeben. Herr Stradal bleibt aber wohnhaft in Schönlinde, wo er einen großen Kreis von Schülern aus ganz Deutsch-Böhmen um sich versammelt hat und fährt jede Woche einmal nach Reichenberg, um auch dort zu unterrichten.

— Wilhelm Furtwängler wurde auf weitere vier Jahre als Leiter der Symphoniekonzerte der Berliner Staatsoper berufen. In Frankfurt a. M. dirigiert er nur noch vier Museumskonzerte.

— Prof. Heinrich Laber (Gera) ist für nächsten Winter eingeladen worden, in München ein Konzert des Bayreuther Bundes zu leiten. Er dirigiert wieder mehrere Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Leipzig mit der Reußischen Kapelle, wird auch wieder als Gastdirigent in Berlin, Hannover und Plauen (Richard Wagner-Verein) tätig sein. Neben seiner Konzerttätigkeit wird Laber wieder Opern im Reußischen Theater leiten.

— Heinrich Knapstein ist zum Trierer Städtischen Musikdirektor ernannt worden.

— Hellmut Kellermann (München) ist zum Musikdirektor des Deutschen Musikvereins in Sächsisch-Regen in Siebenbürgen gewählt worden.

— Paul Breisach, bisher Assistent von Dr. Richard Strauß an der Wiener Staatsoper, wurde nach erfolgreichem Dirigiergastspiel

als zweiter Kapellmeister an das Nationaltheater in Mannheim verpflichtet.

— Prof. Heinrich Barth verläßt die Stätte seiner langen, fruchtbringenden Tätigkeit, die Berliner Staatliche Hochschule für Musik, und geht als Leiter einer Klavierausbildungsklasse an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.

— Der Düsseldorfer Pianist Hubert Flohr wurde als Nachfolger von Prof. Willy Rehberg an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen.

— Télémaque Lambrino spielt in diesem Winter seine Walter-Niemann-Gruppe (Alhambra, Singende Fontäne, Altgriechischer Tempelreigen, Arabeske, Fantasie-Mazurka) in Wien, Budapest, Köln, Koblenz usw.

— Dr. Emil Schipper, der Bariton des Münchner und Wiener Operntheaters, wurde von der Mailänder Scala für die im nächsten Winter unter Leitung von Toscanini stattfindenden Aufführungen der „Meistersinger" als Hans Sachs verpflichtet.

— Grete Conde vom Stadttheater in Nürnberg ist der Breslauer Oper als Erste Sängerin verpflichtet worden.

— Kammersänger Rudolf Ritter vom Württ. Landestheater, Stuttgart, hatte bei den Münchner Festspielen im Prinzregententheater in Pfitzners „Palestrina" großen Erfolg als Träger der Titelrolle. Der Künstler wurde auch zu einem mehrmaligen Gastspiel während der Theatermesse an die Staatsoper in Wien eingeladen.

— Der Heldenbariton Friedrich Schorr von der Kölner Oper ist für die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Irma M. Petar wurde für 12 Konzerte in dieser Saison nach Holland und ab Oktober 1922 für 30 Konzerte nach Amerika verpflichtet.

— Von Schülern des Münchner Gesangsprofessors Dr. M. Alfieri wurden für diese Spielzeit verpflichtet Pia Holten an das Stadttheater in Halle a. S., die Opernsoubrette Martha Klaus und der Operntenorbuffo und Spielleiter Alfred Tewis an das neue Stadttheater in Solingen.

— Aus Gelsenkirchen i. Westf. wird uns geschrieben: Unsere sich zwischen Bochum und Essen dehnende Kohlen- und Industrie-Großstadt macht heute mehr denn je unter ganz bedeutenden Opfern Anstrengungen, in Kunstdingen eine beachtenswerte Höhe zu erringen. Neben Gastspielen des Düsseldorfer Schauspielhauses wird es von nun an auf der mit hohen Kosten zweckmäßig hergerichteten Stadthallenbühne auch acht Opernaufführungen des Essener Stadttheaters geben. Vorgesehen sind: Pergolesis Serva Padrone, Dittersdorfs Doktor und Apotheker, Donizettis Don Pasquale, Mozarts Cosi fan tutte, Beethovens Fidelio, Rossinis Barbier von Sevilla, Offenbachs Hoffmanns Erzählungen, Humperdincks Hänsel und Gretel, Strauß' Fledermaus. — Die städtischen Konzertveranstaltungen werden in gewohnter Weise vom städtischen Musikverein, Musikdirektor Jopke, und den beiden städtischen Orchestern zu Bochum, Kapellmeister Schulz-Dornburg, und Dortmund, Prof. W. Sieben, ausgeführt. An großen Chorwerken werden vom Musikverein Bachs Weihnachtsoratorium und Haydns Jahreszeiten geboten. Als Mitwirkende wurden Karl Flesch (Berlin), Waldemar Lütschg (Berlin), Walter Gieseking (Hannover), Elisabeth Bischoff (München), Gustav Schützendorf (Wiesbaden), Karl Erb (München), Grete Merrem-Nikisch (Dresden) und Irene Eden (Mannheim) gewonnen. Die Hauptsymphoniekonzerte sollen einen Ueberblick über die gesamte musikalische Literatur von den Klassikern bis zu den Modernen geben; die Volkssymphoniekonzerte werden von Haydn bis Bruckner führen. Zur Pflege der Kammermusik wurden bedeutende Solisten verpflichtet (Berber-Quartett, Friedberg-Trio, Ehepaar Kwast, Helge Lindberg, Sigrid Hoffmann-Onegin u. a.). M. B.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der hochverdiente Dirigent des Dortmunder Musikvereins, Städtischer Musikdirektor Prof. Julius Janssen, der mit Ausgang des letzten Konzertwinters nach 38jähriger rastloser Tätigkeit freiwillig den Dirigentenstab zugunsten der Nachfolgerschaft Prof. Wilh. Siebens niederlegte, ist am 24. September nach schwerer Krankheit gestorben. Ihm verdankt Dortmund die Begründung seines Rufes als Musikstadt. Leider war es dem greisen, fast 70jährigen Meister nicht mehr vergönnt, sich im November dieses Jahres von seinem großen Verehrerkreis durch das letztmalige Dirigieren der Missa solemnis zu verabschieden.

— Engelbert Humperdinck, der Komponist der Märchenoper Hänsel und Gretel, die ihren Siegeslauf durch die ganze Welt machte, ist am 27. September im Karolinenstift zu Neustrelitz an den Folgen eines Schlaganfalles, zu dem Lungenentzündung hinzugetreten war, gestorben. H. war am 1. September 1854 in Siegburg i. Rheinl. geboren. Die N. M.-Z. wird noch ausführlich auf sein Leben und seine Werke zurückkommen.

— Der bekannte Bassist Kammersänger Rudolf Gmuer vom Nationaltheater in Weimar ist Ende September an einer Operation gestorben. Er war seit 1895 am Weimarer Theater.

— In St. Gallen verstarb am 4. September, 70jährig, während seines Organistendienstes in der St. Laurenzenkirche, Rich. Wiesner, ein geborener Schlesier. Er war schon in jungen Jahren in die Schweiz gegangen, zuerst in Altstätten, dann von 1876 ab bis zu seinem Tode in St. Gallen tätig. W. war dort Dirigent des Evangelischen Kirchengesangvereins und des Männerchors „Harmonie", Organist an St. Laurenzen, außerdem ein geschätzter Gesanglehrer. Als Komponist pflegte er hauptsächlich das Gebiet des Männerchores (das meiste erschienen bei Hug & Co.).

— In Berlin-Wilmersdorf starb im 59. Lebensjahre der Kapellmeister und Komponist W. F. Rösch.

— Nach kurzem schweren Leiden starb in Berlin nach einer Operation Kapellmeister Eduard Levy, 59 Jahre alt. Der Verstorbene war lange Jahre Dirigent der Musikalischen Gesellschaft und durch Vertonung von Liedern, einer romantischen Oper Don Quixote, eines Oratoriums An die Allmacht (aufgeführt durch die Musikalische Gesellschaft) von Symphonien, Quartetten usw. allgemein bekannt. Besondere Erfolge hatte er durch seine Vorträge über die Werke unserer Klassiker, die er in ungemein interessanter künstlerischer Weise erläuterte.

— In München ist am 29. September in ihrer Wohnung Therese Vogl, die einstige große Wagner-Sängerin, im 76. Jahr an Grippe gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Hans Pfitzners neuestes Werk „Von deutscher Seele" für Soli, Chor und Orchester wird am 27. Januar 1922 in Berlin unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und des Bruno Kittelschen Chors im Rahmen der Anbruch-Konzerte zur Uraufführung gelangen.

— Die Uraufführung des neuesten Werkes von Richard Strauß: „Drei Hymnen", von Friedrich Hölderlin, für eine hohe Singstimme und großes Orchester, Op. 71, — Hymne an die Liebe — Rückkehr in die Heimat — Die Liebe — findet am 4. November d. Js. in der Philharmonie zu Berlin statt, unter Mitwirkung von Barbara Kemp und unter Leitung von Kapellmeister Gustav Brecher im 2. Abonnementskonzert der Großen Volksoper.

— Eine Oper des Gothaer Kapellmeisters Erich Prager, „Hans Stoerrick", gelangte in Eisenach zur Uraufführung.

— Eduard Künneke dirigierte am Rostocker Stadttheater seine Operette „Der Vetter aus Dingsda" mit großem Erfolg. Das Rostocker Stadttheater veranstaltet anfangs Oktober ein zweitägiges Hugo-Kaun-Fest. Im Mittelpunkt des Festes steht die Erstaufführung der Oper „Der Fremde". Eine Morgenfeier wird nach einem einleitenden Vortrag über das Leben und Schaffen des Meisters Lieder und Duette von ihm bringen, ein Konzert im Stadttheater Kaun als Symphoniker beleuchten, während die Kammermusikvereinigung des städtischen Orchesters seine Streichquartette vorträgt.

— Das Orchester des Mannheimer Nationaltheaters veranstaltet im Winterhalbjahr 1921/22 unter Leitung von Franz v. Hoeßlin und unter Mitwirkung namhafter Solisten (Luise Willer, Helge Lindberg, Max Strub, Edwin Fischer, Renate Lang) und Gastdirigenten (H. Kutzschbach, Furtwängler) zehn Akademiekonzerte. An Uraufführungen gibt es Werke von Philipp Jarnach (Symphonia brevis), Wilh. Groß (Lieder mit Orchester), Ernst Toch (Lustspielouvertüre); an Erstaufführungen Werke von Joseph Haas (Heitere Serenade), Brand-Buys (Konzertstück für Violoncello und Orchester), Reger (Klavierkonzert), Delius (2 Stücke für kleines Orchester) und Debussy (Rondes du printemps).

— Die Symphoniekonzerte des Landestheater-Orchesters Stuttgart, unter Leitung von Fritz Busch, bringen von bekannten Meistern: Beethoven, Haydn, Mozart, Schumann, Liszt, Max Reger (Böcklin-Suite), Strauß (Ein Heldenleben), Berlioz und Mendelssohn. An Werken moderner Meister die Uraufführung der 4. Symphonie von Ewald Straeßer, Werke von Bleyle, Theo Blumer, Joseph Haas, Adolf Busch, Joseph Rosenstock, Robert Müller-Hartmann. Als Solisten wurden verpflichtet: Helene Renate Lang, Joseph Rosenstock (Klavier), Kammersänger Karl Erb (Tenor), Prof. Adolf Busch, Prof. Gustav Havemann und Konzertmeister Max Strub (Violine).

— Die sechs Symphoniekonzerte der Dresdener Staatskapelle unter Leitung von Fritz Busch (Stuttgart) sehen in ihrem Programm erstmalig die Aufführung von Max Regers symphonischem Prolog zu einer Tragödie und die Uraufführung eines Werkes von Theo Blumer „Die Legende von der Tänzerin Thais" vor. Ferner gelangen zur Aufführung Beethovens 4., 5. und 9. Symphonie, Bruckners 8. Symphonie, Symphonien von Schubert, Schumann, Brahms, die Bläserserenade von Mozart, symphonische Variationen von Dworschak usw.

— In den Städtischen Konzerten zu Aachen, unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe, werden in diesem Winter erstmalig aufgeführt: Herm. Bischoff: 2. Symphonie, H. Goetz: Klavierkonzert, Mahler: 3. Symphonie, Reger: Choralkantate, August Reuß: Sommeridylle, Oth. Schoeck: Gesänge mit Orchester, R. Wetz: 2. Symphonie, H. Wolf: Penthesilea. — In der Zeit vom 5. Januar bis 23. Februar findet ferner unter Leitung Dr. Raabes ein sechstägiges Brahms-Bruckner-Fest statt. Zur Aufführung gelangen: Von Brahms: 3. Symphonie, Haydn-Variationen, Doppelkonzert für Violine und Cello, Klavierkonzert B dur, Rinaldo, Deutsches Requiem, Lieder mit Klavier, Klarinetten-Quintett. In den sechs

Kammermusikabenden wirken mit: Das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das Böhmische Streich-Quartett, das Aachener Streich-Quartett, die Frankfurter Madrigal-Vereinigung, Cläre v. Conta, Karl Erb, Joseph Pembaur.

— Das Staatstheater in Kassel wurde mit einer Neueinstudierung von Mozarts Don Juan unter Robert Laugs wieder eröffnet; ihr folgte im Laufe des Septembers d'Alberts Revolutionshochzeit. An weiteren Novitäten und Neueinstudierungen sind vorgesehen: Schreker: Schatzgräber, Korngold: Tote Stadt, Kaun: Der Fremde, Bittner: Höllisch Gold, Thuille: Lobetanz, Weber: Die drei Pintos, Blech: Strohwitwe, Liszt: Heilige Elisabeth. In den Konzerten der staatlichen Kapelle kommen ebenfalls unter Robert Laugs neben bekannten Werken zur Aufführung: Kompositionen von Georg Schumann, A. Reuß, Weiner, Fr. E. Koch, Mahler, Braunfels, Sibelius, Rimsky-Korsakow u. a. Im Mai wird ein Brahms-Fest stattfinden.

— Die ehemalige Meininger Hofkapelle wird in diesem Jahre unter Leitung ihres rührigen, unternehmungslustigen Dirigenten Peter Schmitz als Uraufführungen Orchesterwerke von Lothar Windsperger, Hermann Unger, Karl Pillney, außerdem ein Streichquartett und ein Klaviertrio des rheinischen Komponisten Heinrich Lemacher bringen. Als Erstaufführungen kommen Orchesterwerke von Hans Pfitzner, Aug. Reuß, Busoni, Lieven Duvosel (Der Morgen, symphonische Dichtung), Strauß, Schönberg, Mahler (IV. Symphonie), Bruckner (VIII. Symphonie), Kammermusikwerke von Aug. Reuß (Oktett für 8 Blasinstrumente), Bruckner, E. Anders, Haas, Straeßer, Wolf-Ferrari (Kammersymphonie), endlich Othegravens Chorwerk „Ein Marienleben" heraus. Als Solisten sind u. a. in Aussicht genommen: Max Pauer, Erich Wilke (Cello), Brahm-Elderirg und Bruno Schaller (Violine), Karl Renner (Bariton), Elisabeth Rethberg (Sopran). (Der frische Geist, der aus diesem Programmentwurf spricht, das liebevolle Eingehen auf die zeitgenössische Tonkunst sei dringend der Beachtung und Nachahmung empfohlen. D. Schriftltg.)

— Walter Niemanns Zyklus exotischer Impressionen „Der Orchideengarten" hat Walter Gieseking, der Interpret seiner im Charakter verwandten Suite Alt-China, auf seine diesjährigen Programme gesetzt. Die Uraufführung fand Ende September in Berlin statt.

— Neue Lieder von Heinrich Funk (Jena) sangen in Weimar mit großem Erfolg Benno Haberl und Tilde Wagus.

Auslands-Nachrichten

— Im Oktober findet in Turin der erste italienische Musikkongreß statt, auf dem die Probleme der musikalischen Volkserziehung, des Fachunterrichts, des Theaters, der Konzerte, der Kritik, kurz alle aktuellen künstlerischen und wirtschaftlichen Fragen erörtert werden sollen.

— Ein internationaler Kongreß für Kunst- und Musikgeschichte hat vom 26. September bis 3. Oktober in Paris stattgefunden. Man sprach über Goethe. Deutschland war sonst nicht vertreten.

— Eine Massenet-Gedächtnishalle soll im Opernmuseum in Paris eröffnet werden. Das Museum besitzt in 76 Bänden alles, was Massenet geschrieben hat, auch die Tagebücher, Reiseaufzeichnungen und Wetterberichte.

— In den berühmten Konzerten des Colonne-Orchesters werden in diesem Winter als Solisten u. a. auftreten: Busoni, Cortot, Edouard Risler, Jacques Thibaud, Enesco und André Hekking.

— In der Pariser Großen Oper studiert man für diesen Winter neben „Ascanio" von C. Saint-Saëns die „Entführung aus dem Serail" Mozarts und Wagners „Rheingold".

— Die Opéra-Comique, die eine große Reihe von Opern-Erstaufführungen französischer Komponisten anzeigt, bringt Mozarts Don Juan.

Vermischte Nachrichten

— Vor kurzem ist in Kassel das Spohr-Museum eröffnet worden. Vom Jahre 1914 an im stillen vorbereitet, ist es inzwischen durch die rastlose Sammeltätigkeit seines Begründers und Leiters Heinrich Stein, dem geistigen Führer der Spohr-Gesellschaft, dem die Sammlungen unterstehen, zu einem stattlichen Museum angewachsen.

— Das Schiller-Museum in Marbach veranstaltet zum ersten Male eine Sonderausstellung seiner reichen musikalischen Schätze aus alter und neuer Zeit, die ein überaus anziehendes Bild von den Beziehungen zwischen Tonkunst und schwäbischer Dichtkunst geben.

— Die Notlage der sächsischen Provinztheater beleuchtet recht drastisch eine Eingabe der Städte Bautzen, Zwickau und Plauen, in der staatliche Mittel für die Aufrechterhaltung der dortigen Bühnen gefordert werden, da die Städte bei ihrer schwachen Finanzlage nicht mehr in der Lage seien, die Kosten für die Theater zu decken und diese eines Tages schließen müßten. (Wozu auch Theater! Wir haben ja Sportkonzerne, Automobilrennen, Modeschaue, Tanzdielen und Kinos, soviel wir wollen.)

— Das Stadttheater in Graz ist nach einem Bericht der „Neuen Freien Presse" zur Auflösung gezwungen, wenn nicht ausgiebige Staatshilfe eintritt.

— Die Einweihung der neuen „Württ. Hochschule für Musik" in Stuttgart fand am Sonntag, den 18. September 1921 statt. Die Reden des Kuratoriumsvorstandes Dr. Sigel, des Direktors Max Pauer, des Staatspräsidenten Dr. Hieber und des Herrn Bürgermeisters Klein begleiteten das Fest, das Hermann Keller (Orgel) und Paul Otto Möckel, der neue Lehrer für Klavierspiel, musikalisch umrahmten. Nun ist das ehemalige Konservatorium für Musik auch äußerlich in Südwestdeutschland der Mittelpunkt, die hohe Schule für die Erziehung und Heranbildung der jungen Musiker, der beruflich Musikstudierenden geworden. Man kann nur von ganzem Herzen dieser Hochschule für ihre Entwicklung Glück wünschen. Will sie aber auf die Dauer in dem Hochschuldreieck Berlin—München—Stuttgart bestehen, so darf im Ausbau der Anstalt Hochschulchor, Opernschule, Professur für Schulgesang, Kirchenmusik nicht vergessen werden, so darf aber vor allem — und das ist der wunde Punkt — das württembergische Kultus- (und Finanz-) Ministerium nicht länger verständnis- und teilnahmslos beiseite stehen. Der „Hochschulverein" kann und darf kein Dauerzustand sein, da er seinen Lehrern keine ausreichende Lebensbedingungen gewährt und als Ganzes der sicheren staatlichen Fundierung entbehrt. Die baldige Verstaatlichung der Württembergischen Hochschule ist eine dringende Notwendigkeit, eine Einsicht, der sich die zuständigen Stellen hoffentlich nicht mehr allzu lang verschließen.

— Wie die Frage der Musiklehrer wird die der Musikschulen immer dringlicher. Ein Konservatorium, das auf ordentliche, tüchtige Lehrkräfte und angemessene Bezahlung derselben sieht, aber keine staatliche, städtische oder private Unterstützung bezieht, wird je länger je mehr um sein Bestehen recht bitter kämpfen müssen, will es nicht die Schulgelder übermäßig in die Höhe treiben oder mit mittelmäßigen Kräften arbeiten. Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare (Vorsitzender C. Holtschneider, Dortmund) hat nun an den Reichstag und seine Mitglieder ein Schreiben gerichtet, in dem auf die Not der Konservatorien mit sachlicher Ruhe hingewiesen und um Abhilfe gebeten wird. — In Sachsen sind die Musikschulen durch Schablonenerlasse des Wirtschaftsministeriums (!), die in ihrer einfältigen Anwendung auch auf Konservatorien ein hübsches Licht auf die immer noch verstaubten Perücken in Ministerien werfen, allerhand Schwierigkeiten ausgesetzt. So bestimmt — wie der Verband Sächsischer Musikschuldirektoren mitteilt — eine Verordnung, „daß auch die gewerblichen Schulen (also auch die Musikschulen) nachmittags 4 Uhr den Unterricht zu beendigen haben". Eine unmögliche Forderung, da ja ein großer Teil der Schüler erst von da ab frei für Musikunterricht ist. Weiter erfährt man, daß für die Genehmigung zur Anstellung eine „unverhältnismäßig hohe Gebühr" bezahlt werden muß. Und noch manches andere. Es tut dringend not, daß man endlich, endlich etwas mehr Verständnis für den Musikerstand in „regierenden" Kreisen zeigt.

— In Görlitz wird im Oktober ein Musiklehrerseminar, nächst dem Berliner Institut das erste im Reich, eröffnet und der künstlerischen Leitung von Prof. Hugo Kaun und Musikdirektor Kühnel (Berlin) unterstellt werden. Die Gründung ist der Organisation deutscher Musiklehrkräfte zu verdanken.

— Der Präsident des österreichischen Musikerverbandes teilt mit, daß die Gründung eines germanischen Musikerblocks beschlossen sei, der die Musiker Oesterreichs, Deutschlands, der Schweiz, der skandinavischen Länder und der deutsch-amerikanischen Kollegenschaft, zusammen etwa 90 000 Musiker, umfassen wird. Dieser Block soll ein Gegengewicht gegen den schon bestehenden internationalen Musikerverband bilden, in dem Frankreich, England, Italien, Belgien, Spanien usw. vertreten sind. (Ob's gelingt, soviel Germanenköpfe unter einen Hut zu bringen?)

— Ein Reklame-Komet. Der Schriftleitung wurden drei Riesenprospekte zugeschickt, die es an Knalligkeit mit der üblichen Reklame für Schuhschmiere, Filmdramen oder Zahnpasta aufnehmen. Der darauf angepriesene Herr heißt Leo Sirota, wohnhaft in Wien, Währingerstraße 58, Tür 5. Mit faustdicken Schlagwörtern, in Lettern jeder Fettigkeit wird einem da verkündet, was polnische, rumänische, ukrainische und österreichische Reporter über den „Rivalen Busonis, d'Alberts, Godowskys" denken. Man höre: „Eine Sensation — Riese der Technik — Kombination aus allen früheren Pianistentypen — Muß bald in aller Welt berühmt werden — Salonphilosoph, international und modern — Er muß von allen beneidet werden —". Naive möchten meinen, Herr Sirota sei das unschuldige Opfer eines geriebenen und gerissenen Agenten. Abär bittä, er ist sein eigener Agent: Konzert-Sekretariat Leo Sirota, Wien, Währingerstraße 58, Tür 5. Wenn dieser Versuch, sich durch zähe und unverschämt aufdringliche Reklame einen Namen in der Oeffentlichkeit zu machen, Erfolg haben und Mode werden sollte, dann wehe den Armen, die weder Talent zum eigenen Agenten noch zum reichen Vater haben. Ich warne Neugierige. Wem es trotzdem nach weiterer Lektüre der Prospekte gelüstet, der halte einen „Magenbitter" bereit.

— Druckfehler-Berichtigung. Im Bruckner-Heft (Nr. 24 des 42. Jahrg.) ist in Wolfurts Studie „Die Form der Brucknerschen Symphonie" ein sinnstörender Druckfehler stehen geblieben. Im 7. Absatz Zeile 16 muß es statt „Arbeiter" „Meister" heißen.

Schluß des Blattes am 29. September. Ausgabe dieses Heftes am 20. Oktober, des nächsten Heftes am 3. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang — Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart — 1922/Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Nur ein Deutscher!

Nachdruck erwünscht.

Als blutjunger Bursch wohnte ich den Hauptproben zu den ersten Bayreuther Aufführungen der Ring-Dramen bei. Hinter mir saß ein seinerzeit nicht unbekannter verknöcherter Zopfmusiker, der sich während der Wiedergabe des „Rheingoldes" und der „Walküre" durch halblaut gemurmelte absprechende Aeußerungen unliebsam bemerkbar machte. Nach dem ersten Aufzuge des „Siegfried" aber rief er enthusiastisch aus: „Das ist ja ganz großer Beethoven!" Zutreffenderes konnte der begeistertste Wagnerianer nicht sagen. „Ganz großer Beethoven" bedeutet hier: formstarke gedrungene Symphonik von erstaunlicher Vollendung, festgebannt, festgespannt in dramatischem Rahmen aus Kernholz. Dieser Vorfall kam mir ins Gedächtnis, als letzthin Karl Muck im Münchner Prinzregenten-Theater die Siegfried-Partitur so wunderherrlich zum Ertönen brachte wie es außer ihm heute kein Dirigent vermag — zugleich höchst beethovenisch und wagnerisch, mit unnachahmlich klarer, ideal rhythmisch geschlossener Gestaltung des architektonischen Gefüges, männlich fest führend und doch in liebevollstem Eingehen auf Kleines und Kleinstes, als Meister berückenden Klangzaubers auch auf den Gipfeln leidenschaftlicher Steigerungen. Sollte man es für möglich halten, daß dieser Künstler allerersten Ranges, nachdem er sich jahrelang in Amerika als Vorkämpfer deutscher Kultur hervorgetan hatte und, just weil er sein Deutschtum freudig einbekannte, sein dortiges Arbeitsfeld wie sein gesamtes Hab und Gut einbüßte, jetzt in seinem Vaterlande, um sich ein Stück Brot zu erwerben, als Gastspielreisender von Szene zu Szene, von Konzertsaal zu Konzertsaal umherirren muß, daß ihm keine unserer hochmögenden Opernbühnen einen festen Wirkungskreis anträgt? Auf allen Gebieten das Gleiche: gegen einen hochragenden Könner schließen sich die Mittelmäßigen, die Neider, die Tüftler und Kleinigkeitskrämer, die Kunstphilister zu einem undurchdringlichen Abwehrringe zusammen. Auch das ist echt deutsch, auch das erklärt Jammer und Elend unserer Zeit! Von Feinden aller Art aufs Blut gepeinigt, in tiefster seelischer Volksnot gibt man vor, nach „starken Männern" zu suchen; zeigt sich einer irgendwo, dann weicht man ihm scheu aus, versperrt ihm, unter irgend welchem windigen Vorwande, den Weg zur Betätigung. Er ist ja ein Deutscher. Einer, der durch die Kraft seiner Persönlichkeit, seiner Leistung selbst dem Oberflächlichen das krampfhafte Getue und die Süßlichkeitsduselei der Undeutschen verleidet.

Toscanini, in seiner Weise fraglos ein ausgezeichneter Kapellmeister, kann unserem Muck, was hohen Stil der Darstellung und durchgeistigte Auffassung anlangt, nicht das Wasser reichen. Und doch, wie ehren ihn seine Landsleute, wie wird er, wo er nur in seiner Heimat erscheint, mit unendlichem Jubel als „Stolz Italiens" gefeiert! Bei uns erhält ein Muck, wenn er unter schwierigsten Verhältnissen, womöglich ohne jegliche Probe, Unerhörtes zu Stande brachte, allenfalls seine Portion Zeitungslob, mitunter, wie es scheint, „halb mit Erbarmen" gespendet. Dann darf er weiter ziehen. Ja, wenn er ein Franzose, ein Engländer wäre! Dann würden ihn unsere allmächtigen Herren von der roten und von der goldenen Internationale unter Triumphgeheul auf den Schild heben, würden gar nicht wissen, was alles sie ihm zu Liebe anstellen sollten! Doch er ist nur ein Deutscher. Dazu nur ein Künstler. Nicht einmal ein erfolgreicher Käseschieber oder ein sich in einem Regierungssessel selbstgefällig dehnender politischer Phrasendrescher und Kautschukmann.

„Was ist Deutsch"? fragte Richard Wagner. Als flammende Mahnung leuchten jene drei Worte durch das über Volk und Staat hereingebrochene Dunkel. Paul Marsop.

Engelbert Humperdinck.

Von Otto Besch.

Der liebe, gute „Humpi" ist nicht mehr. Hänsel und Gretel und die Knusperhexe, der Königssohn und die Gänsemagd oder wen sonst der gute Märchenonkel musikalisch betreut hat, sie alle trauern an seinem Grabe. Er ist nicht mehr und war doch eigentlich schon seit 1912 nicht mehr. Wer ihn damals nach der Londoner Uraufführung des „Mirakel" an den Folgen eines schweren Schlaganfalles wochenlang besinnungslos darniederliegen sah, konnte keine guten Hoffnungen für die Zukunft haben. Er erholte sich wieder, körperlich sogar sichtlich. Aber die geistige Kraft blieb zurück. Die Werke, die er nun noch schrieb („Marketenderin", „Gaudeamus") tragen das Zeichen der Greisenhaftigkeit an der Stirn. Als ich Humperdinck beim Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins zu Weimar im Juni 1920 zum letzten Male zu sehen und zu sprechen die Freude hatte, war er geradezu erschreckend alt und müde geworden. Trotz stundenlangen Zusammenseins war es kaum möglich, eine Unterhaltung in Fluß zu bringen. Nur als ich eines Nachmittags im Park zu Tiefurt mit ihm wanderte, hatte er ganz klare Minuten; da leuchteten seine schönen, blauen Augen auf wie einst und er sprach kluge und klare Worte über die neuesten Entwicklungsströmungen der Musik.

Was ist uns Humperdinck, was wird er der Zukunft sein? Wollte man ihn mit einem Wort charakterisieren, ihn einer bestimmten Richtung eingruppieren, so könnte man zunächst in Verlegenheit kommen. Er war weder modern, noch unmodern. Erscheinungen, die so wie er ihre ganze Kraft aus dem Boden des spezifisch Volkstümlichen ziehen, bilden eigentlich eine Sondergruppe für sich, sind gewissermaßen neutrales Gebiet, das von Partei und Gegenpartei gleich geachtet oder gar geliebt wird. Denn Humperdinck war ein Mann des Volkes, so sehr ein flüchtiger Blick auf das Bild seiner mit höchster Kunst gearbeiteten, oft kompliziert anmutenden Partituren zunächst das Gegenteil zu beweisen scheint. Die Art seiner Themen- und Melodienbildung basiert durchaus auf dem Volkslied, der ganze Inhalt, das Lebensmark seiner Kunst ist, aus der technischen Struktur losgelöst, volkstümlich. —

Humperdinck wurde am 1. September 1854 zu Siegburg am Rhein als Sohn eines Gymnasialprofessors geboren. Nach kurzem Studium des Baufachs erhielt er an den Hochschulen zu Köln und München seine ersten musikalischen Weihen. Dann trat ihm auf italienischem Boden in Gestalt einer persönlichen Berührung mit Richard Wagner das Schicksal entgegen, das

für seine ganze Zukunft ausschlaggebend werden sollte. Er folgte dem Meister nach Bayreuth und sog sich voll mit Verehrung für ihn und sein Werk. Nicht als ob er sich nun mit Pauken und Trompeten dem Troß der Epigonen angeschlossen hätte. Unter hunderten unheilbar von der Wagneritis Befallenen gelang es ihm als erstem, sein Selbst unbeschadet in die von Wagner erschlossene Welt hineinzutragen und sich ein eigenes kleines Reich daselbst zu gründen. Neben die Weltesche pflanzte er die Linde des deutschen Märchens.

Die Werke seiner ersten Schaffensperiode verraten die eigene Note allerdings nur schwach. Das „Glück von Edenhall“ und die „Wallfahrt nach Kevlaar“ sind meisterhaft gearbeitete Chorstücke vornehmen Stils, aber letzten Endes doch nur durchschnittlicher Prägnanz. Auffällig ist auch die quantitativ geringe Ausbeute dieser ersten Zeit. Humperdinck hatte die Dreißig bereits weit überschritten, ohne als Komponist sonderlich von sich reden zu machen. Dann kam das Jahr 1893 und ließ seine Erscheinung plötzlich wie unter einem Blitzlicht in hellstem Glanz aufleuchten. „Hänsel und Gretel“ erschienen auf dem Plan und machten ihn zum weltberühmten Mann.

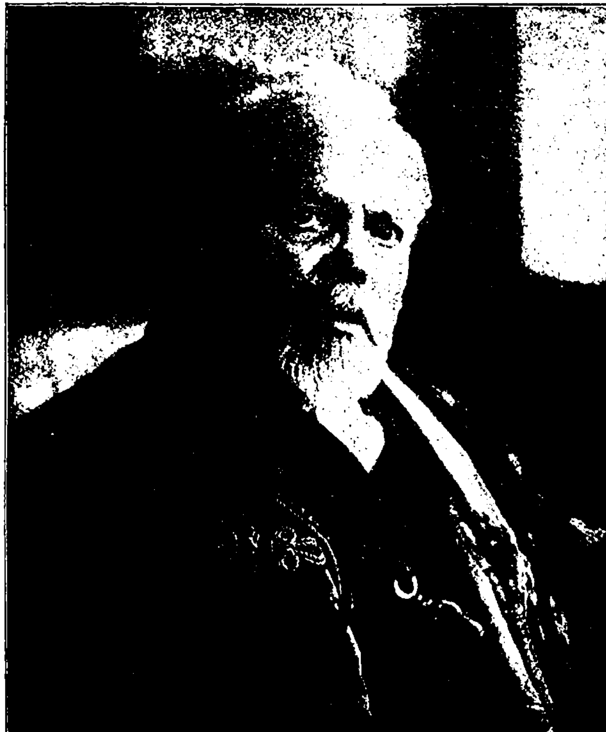
Wie ist dieser unerhörte Erfolg zu erklären? Man muß sich die ganze Situation des damaligen Kunstmarktes vergegenwärtigen. Der ewigen Wagner-Nachbeterei war man bis zum Ekel überdrüssig geworden. Der Naturalismus war Trumpf, in der Dichtung vertreten durch Männer wie Hauptmann, Sudermann, Arno Holz, in der Musik durch den von Italien her wie ein grelles Fanal aufleuchtenden Verismus. Auf die Dauer hielt aber auch das nicht Stich. Man wurde des ewigen Watens im Blute müde. Es war einfach unerträglich, sich dauernd von Gesindel und Nachtgespenstern angrinsen zu lassen.

Da trat nun Humperdinck auf, die Vertonung eines schlichten deutschen Waldmärchens im Arm. Diese Reaktion war so unerhört, daß sie entweder als lächerlich fehlschlagen oder als Erlösung im sensationellsten Sinne aufgefaßt werden mußte. Das zweite war bekanntlich der Fall. Es wäre aber ungerecht und grundfalsch, diesen Erfolg nur aus der Situation erklären zu wollen. Mit seinem gleichsam aus Zufällen gewordenen Werk — seine Entstehung ist ja bekannt — schuf Humperdinck eine Tat von musikgeschichtlicher Bedeutung. Keine Heldentat, aber einen Liebesdienst an der Menschheit und ihrer Kunst, den man ihm nicht vergessen sollte. Er fand den Ton, der noch uns Männer und Frauen mit jenem süßen Schauer erfüllt, wie einst als Kinder die Märchen aus der Mutter Munde. Wer vermöchte sich, wenn er ein Herz in der Brust hat, den geheimnisvollen Wundern der Waldszene des zweiten Aktes zu entziehen? Hier haben wir zum ersten Male in der Musikgeschichte den musikdramatischen Ausdruck für das Märchen in Reinkultur. Der Einwurf, daß die äußere Struktur des Werkes die Herkunft von Wagner verrät, ändert an dieser Tatsache nicht das mindeste. Gewiß, Humperdinck kommt von Wagner und führt uns zu Wagner. Aber er tut es in den Grenzen eines von Wagner seitab liegenden Gebietes und mit dem Kommentar einer eigenen, starken Persönlichkeit. —

Ungerecht wäre es auch, den Erfolg von „Hänsel und Gretel“ den „erborgten“ Volksliedern zuzuschreiben. Erborgt sind lediglich die beiden: „Ein Männlein steht im Walde“ und „Suse, liebe Suse“. Vieles andere, das den Eindruck des Volkstümlichen macht, ist Humperdincks eigenste Erfindung, darunter das Tanzliedchen „mit den Füßchen tripp, tripp, trapp“ und die vielleicht schönste Melodie des ganzen Werkes, der Abendsegen. Dieser ausgesprochene Instinkt fürs Volkstümliche ist das Geheimnis seines Erfolges und gleichzeitig die süße Pille, mit der die komplizierte, oft mit Polyphonie fast überlastete Arbeit seiner Werke der Masse mundgerecht gemacht wird.

Der Beifall, den das Werk bei seiner Uraufführung am 23. Dezember 1893 unter Richard Strauß zu Weimar auslöste, war das Signal zu einem Sturm der Begeisterung, der die ganze Welt durchtoben sollte. In elf Sprachen ist es übersetzt worden, und selbst ein Hanslick, der grimmige Gegner alles Neuen, konnte nicht umhin zu prophezeien, daß die Welt den Namen Humperdinck trotz seines „humpelnden Klanges“ wohl auszusprechen lernen würde.

Der glückliche Schöpfer aber nahm den Erfolg keineswegs zum Anlaß, sich nun auf Lorbeerblättern behaglich auszustrecken. Bald sehen wir ihn wieder in seiner Frankfurter Stellung als Lehrer am Hochschen Konservatorium. Auch ein neues Werk beschäftigte ihn.


Engelbert Humperdinck †.

Es ist auffällig, daß Humperdinck nach dem Riesenerfolg seiner Erstlingsoper dem Melodram sich zuwandte, diesem „Genre von unerquicklicher Gemischtheit“, wie es Wagner mit Recht genannt hat. Und doch ist der Grund, warum er es tat, typisch für ihn. Aus Zufällen entstand sein erstes Bühnenwerk, aus Zufällen auch das zweite. Humperdinck hat wohl nie aus eigener Initiative einem ganz bestimmten Plan sich zugewandt. Er ließ sich treiben. So auch jetzt. Aus den Händen einer Jugendbekannten, der Tochter des bekannten Wagner-Parteigängers Heinrich Porges, flog ihm die Dichtung der „Königskinder“ in den Schoß, zu der er eine melodramatische Musik verfassen sollte. Er tat es. In dieser ersten Gestalt ist das Werk über 70 Bühnen gegangen, um dann allmählich zu verschwinden. Trotz Einführung seiner Sprechnoten ist es ihm nicht geglückt, das Melodram als solches neu zu beleben. Was dem Werk seinen Anfangserfolg verschaffte, war eine Fülle hochpoetischer Musik, die in der duftigen orchestralen Untermalung der lyrischen Stellen verankert lag. Später ist es bekanntlich zur vollständigen Oper umgemodelt worden, und in dieser Fassung ist es nach meinem Gefühl das Schönste und Reifste, was uns Humperdinck hinterlassen hat. Die nachkomponierten Stücke fallen freilich ab, aber der unbeschreibliche Duft der ersten Szenen unter der Linde und fast der ganze dritte Akt wiegen das zehnfach auf.

Mit diesen Dingen erscheint mir das, was sich von Humperdinck für die Zukunft erhalten wird, erschöpfend umschrieben.

Zunächst zog er sich nun ganz von der Welt zurück. Er war in der Lage, sich in Boppard am Rhein ein idyllisches Häuschen zu kaufen, seine Rosen und sein Obst zu ziehen, an den Abenden um die berühmte Bopparder Erdbeerbowle seine Freunde zu versammeln und sich dem schönsten dolce far niente hinzugeben. An Kompositionen entstand in diesen Jahren nur die „Maurische Rhapsodie“, ein fein gearbeitetes, beachtenswertes Stück, in seinem Erfolg aber wohl doch angewiesen auf den Abglanz der Opern und den Klang des durch sie berühmt gewordenen Namens ihres Schöpfers.

1900 trat abermals ein Umschwung seines äußeren Lebens ein. Er wurde Lehrer an der Meisterschule für Komposition an der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin. In dieser Stellung ist er bis kurz vor seinem Tode verblieben. An Kompositionen

entstand noch mancherlei in diesen letzten 20 Jahren, Lieder, die Musik zu verschiedenen Shakespeare-Dramen, zu Maeterlincks „blauem Vogel“, das mißglückte „Dornröschen“ und das „Mirakel“, alles Dinge, die im einzelnen oft entzückende Feinheiten enthalten, ohne im ganzen sonderlich hervorzustechen. Ein gelegentlich hervortretender Anflug akademischer Färbung läßt sich dabei ebenfalls nicht leugnen. Nur um ein Werk ist es schade, das sich nicht gehalten hat und doch um seiner wundervollen musikalischen Feinheiten willen wert wäre, wieder einmal hervorgeholt zu werden, um die heitere Oper die „Heirat wider Willen“. Ein Bedenken läßt sich bei diesem Werk allerdings ebenfalls nicht unterdrücken. Der in den ersten Akten gut getroffene Lustspielton wird im letzten grausam unterbunden. Humperdinck soll, wie ich das einer Zeitungsnotiz entnahm, diesen letzten Akt noch kurze Zeit vor seinem Tode einer Umarbeitung unterzogen haben. Sie ist jedoch bisher bühnenmäßig noch nicht erprobt worden und mir auch sonst nicht zu Gesicht gekommen.

Daß sich Humperdinck nach jahrelanger, fast ausschließlicher Beschäftigung mit den Märchen plötzlich einem komischen Stoff zuwandte, braucht als Tatsache an sich nicht wunderzunehmen. Ein echter, goldner Humor war neben seiner tiefen Gemütsanlage einer der hervorstechendsten Züge seines Wesens. Damit kommen wir zu dem Menschen Humperdinck, der nun entschwunden ist und nur noch in der Erinnerung derer weiterlebt, die ihn gekannt und geliebt haben. Hier möchte ich mich, sicherlich in seinem Sinne handelnd, kurz fassen. Er war eine so goldklare, gänzlich unkomplizierte, durch und durch gütige Natur, dazu von einer Bescheidenheit, die ihm alles Lobgerede zuwider machte. Nur ein Punkt soll kurz erwähnt sein, ein Zug seines Wesens, der ihm oft falsch ausgelegt ist: seine Schweigsamkeit. Diese Schweigsamkeit war weder ein Zeichen des Hochmuts und weniger noch — wenigstens vor der Katastrophe von 1912 — ein Ausdruck geistiger Trägheit. Wenn er in seinem schönen Hause in Wannsee meist schweigend unter seinen Gästen saß, konnte man seinem Gesichtsausdruck die Teilnahme an der Unterhaltung ablesen, mußte sogar oft erstaunt sein, wenn er durch ein plötzlich hingeworfenes Witzwort zu erkennen gab, wie scharf, ja wie kritisch er die Situation im Auge behielt. Nein, schwerfällig und träge ist er nie gewesen. Er hat stets am Leben regsten Anteil genommen, in welchen Formen es ihm auch entgegentreten mochte. Er konnte sogar ein kleiner Schwerenöter sein. Dem Blick eines schönen Mädchens hat er nie widerstehen können. Das blieb bis ins hohe Alter so.

Seine Schweigsamkeit war natürlich auch ein Artmerkmal seiner Eigenschaft als Lehrer. Er ist nie das gewesen, was man im landläufigen Sinne einen guten Pädagogen nennt. Lange Reden hat er uns nicht gehalten. Der Blick seines Auges ersetzte das Wort, das Spiel seiner Hände auf den Tasten des Klaviers alle theoretischen Erörterungen. Es ging eine suggestive Wirkung von ihm aus. Sie setzte schon ein, wenn er im Pelz, den Zylinderhut auf dem Kopf, den scharfen Blick auf uns gerichtet, das Zimmer der Meisterschule betrat. Am meisten danken wir ihm die Tatsache, daß er seinen Einfluß nicht nur auf die Stunde erstreckte. Er zog uns zu sich heran, zu sich nach Hause. Wie oft durften wir im Kreis seiner Familie weilen. Wenn dann im großen Kamin an mächtigen Holzscheiten ein lustiges Feuer prasselte, draußen in den alten Kiefern der Novemberwind heulte, in den Gläsern der im Sonnenschein seiner geliebten rheinischen Heimat gereifte Wein funkelte und meist seine liebenswürdige, geistvolle Gattin die Unterhaltung führte, das wird wohl keiner seiner Schüler so leicht vergessen, der es einmal miterlebt hat.

Nun hat sich der stets Reiselustige, den es nie allzulange in der Heimat duldete, zur größten Reise aufgemacht, die uns allen einmal bevorsteht. Hänsel und Gretel aber, denen er in so eigener Weise neues musikalisches Leben einzuhauchen verstand, sie werden aller Wahrscheinlichkeit nach noch lange ihre Tanzbeinchen auf dieser Erde schwingen, der Königssohn seiner Gänsemagd noch oft den roten Mund küssen. Und wo das der Fall ist, wird auch der Name Humperdinck weiterklingen

---

Bruckners Zeitmaße.

Von Dr. Armin Knab (Rothenburg o. Tbr.).

Der Musikfreund, der seine Liebe zu Bruckner Jahre hindurch in der einsamen Stube am Klavier genährt hat, ist oft bitter enttäuscht, wenn er zu einer der immer noch seltenen Aufführungen eines Brucknerschen Werkes pilgert. Mitunter zerstört schon der erste Takt alle seine Erwartungen. „Wieder nichts“, murmelt er betrübt, zieht seine Taschenpartitur heraus und wird zum lernenden Beobachter, wo er hingegeben und losgelöst sich versenken zu können innig ersehnt hatte. Nun muß er sich damit begnügen, Instrumentalklänge zu erhaschen, die seine Phantasie dem Klavierton noch nicht abringen konnte, thematischem Leben nachzuspüren, das sein Klavierauszug unterschlägt, um wenigstens mit gesteigerter Bildnerkraft in seine einsame Stube zurückzukehren, wo er den wahren Bruckner erlebt.

Der erste Takt! Hier schon offenbart der Dirigent, ob er Bruckner erfaßt hat oder nicht; das Zeitmaß ist das untrügliche Merkmal. Zu rasch — ist der alte Fehler, der immer wiederkehrt, wiederkehren muß, weil der Führer der Musikerschar den aus andern Musikwelten gewohnten Geist auf Bruckner überträgt und ihn damit verdirbt. Beethoven und Wagner sind die wahren Antipoden Bruckners in der geistigen Grundhaltung. Ihre Vorherrschaft bringt es mit sich, daß Bruckner noch so wenig verstanden wird. Die „temperamentvolle“ Wiedergabe, die jenen angemessen ist, weil sie der Musik ihren Willen aufzwangen, den Tönen ihr Persönlichstes auszudrücken befahlen, macht Bruckner, der Ueberpersönliches gestaltet, Dombaumeister ist, zur Karikatur. Den Geist der Brucknerschen Tonwelt zu erfassen, ist die wichtigste Vorbedingung für den Dirigenten, um die rechten Zeitmaße zu finden. Louis, Halm und Decsey sind die berufenen, sich ergänzenden Führer[1].

Das Grundprinzip lautet: Bruckner muß langsam gespielt werden; ich möchte fast sagen wie alle Musik, die häufig durch zu schnell, selten durch zu langsam verdorben wird. Bruckner will es selbst so und hat es deutlich genug vorgeschrieben. Sehen wir die Zeitmaßbezeichnungen der neun Symphonien im Zusammenhang durch — eine Arbeit von einem halben Stündchen, ihr Herrn Dirigenten! — so finden wir immer: ruhig, gemächlich, sehr ruhig, feierlich, allegro molto moderato, maestoso. Innerhalb der einzelnen Sätze herrscht meist die Neigung mit anwachsendem Tonstrom, mit gesteigertem Gefühl langsamer zu werden. Da heißt es: ruhiger, bedeutend langsamer, gemäßigtes Hauptzeitmaß. Schreibt Bruckner aber ein schnelleres Zeitmaß vor, so mahnt er häufig wieder zur Vorsicht: „bewegt, doch nicht zu schnell“. Bezeichnungen wie schnell, sehr schnell sind verhältnismäßig selten. Wollen wir Bruckners Wort verwerfen?

Freilich da gibt es eine Hintertüre. Das ist der Allabreve-Takt. Diese Bezeichnung, durch einen harmlosen Strich durch das Taktzeichen angedeutet, erzeugt im Dirigenten leicht eine Art von Schwindel. Haydnsche, Beethovensche Prestissimos fallen ihm bei und er legt los. Sehr zu Unrecht. Allabreve bedeutet nur, daß die halben Takte die Hauptbewegung angeben. Vielleicht gebraucht Bruckner diese Bezeichnung gerade, um die kleineren Bewegungen in größere zusammenzufassen, den ruhigen Fluß seinen geliebten Vierteltriolen zu sichern und Ruhe und Größe in den Tonstrom zu bringen. Es gibt ebensogut ein sehr langsames Allabreve wie ein schnelles. Die Adagio-Einleitung der 5. Symphonie ist ein Beispiel eines sehr langsamen Allabreve-Taktes; die geringste Unruhe in diesem träumenden Uranfang würde alles verderben.

Mit der Langsamkeit ist es freilich nicht allein getan. Sie kann schleppend, leer und langweilig sein. Ich vertrete keineswegs eine übertriebene, unangebrachte Langsamkeit bei Bruckner. Es soll nur das richtige, ihm gemäße Zeitmaß festgestellt werden,

[1] Louis, Anton Bruckner; Halm, Die Symphonie Anton Bruckners, beide bei Georg Müller, München; Decsey, Anton Bruckner, bei Schuster & Löffler, Berlin. Eine glänzende Orientierung gibt „Oskar Lang, Anton Bruckner“, in den Propyläen, Jahrg. 1921.

das eben bei ihm in der Regel langsamer ist wie bei anderen Tonsetzern. Erst im richtigen Zeitmaß kann sich die wahre Stärke der Brucknerschen Musik, ihre Gesanglichkeit in allen Stimmen, ihre Klangpracht voll entfalten. Bruckner hat das gesangliche Element in vorher unerhörtem Maße der Symphonie einverleibt. Was Schubert nur in seinen reifsten Werken gelang: die Organisation mehrerer Melodien zu einem größeren Ganzen, hat Bruckner restlos gelöst. Er läßt jede Melodie vollkommen ausblühen und erreicht durch das Nacheinander melodischer Entfaltungen eine Synthese höherer Art, die Beethoven noch durch Benützung kleinster Bausteine, durch ständige Unterordnung des Einzelmotivs unter den Gesamtwillen erreichen mußte, nicht selten unter Vergewaltigung des Eigenlebens seiner musikalischen Einfälle[1]. Das Brucknersche Allegro ist infolgedessen schon ein ganz anderes wie das Beethovensche. Darüber müßte schon ein Blick auf seine umspannenden, weit ausgeführten Themen belehren, die sich gehetzt und vorwärtsgedrängt niemals entfalten können.

Ein tieferes Eindringen in die Partituren führt aber noch zu einem anderen Ergebnis. Man erkennt Bruckner als den überragenden Meister der thematischen Entwicklung. Alle Tongedanken seines Werks, nicht bloß einzelner Sätze, entfalten sich organisch aus den ersten Symphonietakten, ihr Wachstum bis zum Ende des Finales wird immer reicher und großartiger, die Verflechtungen werden immer enger und zwingender. Da ist keine Stimme nebensächlich, bloße Begleitungsfiguren ohne thematischen Gehalt kennt er kaum. Sehr häufig wachsen sich in den Bässen oder in Mittelstimmen unbemerkt auftretende Gebilde zu führenden Melodien aus oder es sind mehrere Themen fast gleichwertig verkoppelt. Nicht umsonst hat Bruckner so ungeheuer gelernt wie keiner vor ihm; nur daß er keinen steifen Kontrapunkt, sondern blutvolles Leben gibt. Nichts ist daher verkehrter als den Zusammenklang dieses reichen Geflechts zu Temperamentswirkungen zu mißbrauchen und dadurch die Musik, die aus sich selbst heraus blühen will, zu töten. Die verantwortlich große Aufgabe ist es, den Eigenwert aller Stimmen, ihren führenden, dienenden oder entgegenwirkenden Geist durch höchste Intensität der Ausführung zur Geltung zu bringen und doch dem Ganzen unterzuordnen. Die Vorbereitung hierzu erfordert freilich gründlichstes Studium durch den Dirigenten, die Verwirklichung höchste Hingabe und Inbrunst der ausübenden Musiker.

Darum muß auch Bruckner für sich allein gespielt werden, mit gesammelter Kraft, mit reinstem Willen. Leider geschieht es noch immer, daß er, dem Abwechslungswunsch der Menge zuliebe, mit Werken ganz anderer Geisteshaltung zusammen gebracht wird. Ich hörte vor Bruckner schon Dworschak (bei Mottl), Strauß (bei Fried), Reger (bei Reger). Höchstens der Vorläufer Schubert bereitet würdig vor. Im übrigen sind die Ausmaße einer Brucknerschen Symphonie so bedeutend, sind Anfang und Schluß eines Werkes bei ihm so sehr Anbeginn und Ende eines Musik- und Welterlebens, daß dem verstehenden Hörer ein Wunsch nach anderer Musik unmöglich kommen kann. Vielleicht würde diese Programmstellung dem Dirigenten schon jene Nervosität benehmen, die ihm die Pflicht verschiedenartigen Werken am gleichen Abend gerecht zu werden erzeugt. Damit entfiele auch jede Versuchung, Bruckner zu kürzen, ein lächerliches Beginnen, da dadurch die Harmonie der Teile unter sich und zum Ganzen empfindlich gestört wird. Halm hat geistreich, aber zutreffend bemerkt, daß gerade gekürzte Symphonien den Eindruck übergroßer Länge machen, die ungekürzten jedoch nicht.

Besondere Ausführungen erfordert noch die Brucknersche Steigerung. Die Legende von der Wagner-Aehnlichkeit wäre nicht so tief eingewurzelt, hätte man Bruckner nicht wie Wagner dirigiert. Es gibt zwei grundverschiedene Steigerungen: die eine gleicht einem Strom, der allmählich durch enge Felsen eingespannt wird und nun immer schneller und heftiger dahinwirbelt; das ist die Steigerung bei Beethoven und Wagner; sie ist in psychologischen und physiologischen Gesetzen wohl verankert und entspricht dem beschleunigten und gesteigerten Ablauf körperlicher Funktionen bei Aufregungszuständen. Die andere Steigerungsart gleicht einem Strom, der durch Zuflüsse immer mächtiger wird, zu majestätischer Breite anschwillt und seinen Lauf immer mehr verlangsamt. Das ist die Steigerung bei Bruckner. Sie ist ein Kräfte-Anstauen und entspricht der verlangsamten Körperbewegung bei großen Anstrengungen. Ihr Ergebnis ist das Ansetzen der gesammelten Kraft auf einen Höhepunkt, der dadurch zu höchster Wirkungsfülle gelangt. Auch dies ist ein untrügliches Kennzeichen für den Bruckner-Dirigenten, wie er Steigerungen anfaßt. Das verlangsamende Steigerungsprinzip gilt nicht nur für breitere Sätze; auch in bewegten ist es am Platz. Das Scherzo der 5. Symphonie z. B. muß von Takt 15 *(ff)* an nicht schneller, sondern breiter werden; die gewachsene Schallkraft, der Zustrom neuer Instrumente, die eindringliche sechsfache Wiederholung eines Motivs verlangen dies. Ebenso ist es im Scherzo der 6. Symphonie von Takt 12 an. Wer wollte gar die in der 5. Symphonie folgende Ländlerstelle übereilen! Sie bietet ein herrliches Beispiel für das ideale Zusammenklingen individueller Stimmen. Hier muß jeder Stimme ihr Sonderreiz gelassen werden. Das Anstreben eines nivellierenden Zusammenklangs verdirbt alles. Zu rasches Tempo führt aber dazu. Der Beispiele wäre kein Ende.

Im Zusammenhang mit dem Zeitmaß wäre der Dynamik ein Wort zu widmen. Doch läßt sich hierüber erst Endgültiges sagen, wenn die handschriftlichen Partituren (im Jahre 1927 hoffentlich) veröffentlicht sein werden. Sie sollen in der instrumentalen Fassung von den gedruckten Partituren stark abweichen. Ich selbst habe nur e i n e Symphonie in der Handschrift mit der Druckpartitur verglichen. Die Aenderungen in der Instrumentation waren bedeutend. Ob Bruckner die gedruckte Fassung gebilligt hat, ob sie von ihm herrührt, habe ich nicht erfahren können. Es ist natürlich betrüblich, daß die Musikwissenschaft, die so oft verstaubten Perücken mühevolle Arbeit widmet oder über geringfügige Beethoven-Lesarten in Ekstase geraten kann, bis jetzt zur Klärung dieser ungeheuer wichtigen Bruckner-Frage noch nichts getan hat. Freilich gehört diese Frage noch nicht der Geschichte an. Ob sie aber besser zu klären sein wird, wenn alle Mitlebenden Bruckners verstorben sind, bezweifle ich. Ueber die tatsächlich oft befremdlichen dynamischen Bezeichnungen bei Bruckner läßt sich daher noch nicht verhandeln. Auch diese Frage wird ihre Klärung finden. Wenn nicht alles trügt, gehen wir einem Bruckner-Aufschwung entgegen, der die heutige Ueberzeugung einiger weniger verallgemeinern wird: daß Bruckner der letzte große Tonbaumeister sei, der einzige Weiser in die Zukunft der Musik. Nur ein Großer wird dort weiterbauen können, wo er aufgehört hat, indes die Kleineren kürzere Entwicklungsnebenlinien zu Ende führen oder durch dienende Arbeit dem Neuen den Boden bereiten müssen.

Zum Schlusse folgen noch Metronomzahlen für die Symphonien. Sie sind am Klavier mittels der Uhr ausgearbeitet und bezeichnen die auf die erste Spielminute treffenden Zählzeiten. Obwohl das kurztönige Klavier eher zur Beschleunigung verführt, sind meine Zeitmaße doch zum Teil wesentlich langsamer als die in den Ausgaben sich gelegentlich findenden Metronomangaben. Dagegen entsprechen sie ungefähr den Zeitmaßen, die ich von guten Bruckner-Spielern und -Kennern bei manchem heimlichen Bruckner-Fest hörte. Sie erfordern nur eine gewaltige Anspannung aller Kräfte, langen Atem der Bläser, großen Bogen der Streicher, höchste Sammlung und Intensität aller Mitwirkenden.

1. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 48, II. ♩ = 50, III. 𝅗𝅥. = 60, IV. ♩ = 112.

2. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 42, 2. Thema 𝅗𝅥 = 64, II. ♩ = 68, III. 𝅗𝅥. = 64, IV. 𝅗𝅥 = 72.

3. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 56, II. ♩ = 60, III. 𝅗𝅥. = 76, IV. 𝅗𝅥 = 88.

4. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 60, 2. Thema 𝅗𝅥 = 55, II. ♩ = 64, 2. Thema ♩ = 76, III. ♩ = 110, Trio ♩ = 102, IV. 𝅗𝅥 = 68, 2. Thema ♩ = 70, Coda 𝅗𝅥 = 58.

5. Symphonie: I. Adagio ♩ = 50, Allegro 𝅗𝅥 = 48, 2. Thema ♩ = 80, II. ♩ (6/4) = 72, sehr breit ♩ = 44, III. 𝅗𝅥. = 84, bedeutend

[1] Als Beispiel diene das zitathafte Auftauchen des herrlichen Gesangsthemas der f moll-Sonate Op. 57 Satz 1 und das unerfüllte Abbrechen dieser Melodie.

langsamer ♩ = 126, Trio 𝅗𝅥 = 60, IV. Allegro, mäßig bewegt ♩ = 92, Sonderorchester ♩ = 80.

6. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 48, 2. Thema 𝅗𝅥 = 32, II. ♩ = 48, III. ♩ = 108, Trio ♪ = 80, IV. 𝅗𝅥 = 56.

7. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 49, bei „ruhig" ♩ = 90, II. ♩ = 36, Moderato ♩ = 48, III. 𝅗𝅥. = 80, Trio 𝅗𝅥. = 44, IV. 𝅗𝅥 = 60, 2. Thema 𝅗𝅥 = 50, schwer (F) 𝅗𝅥 = 48.

8. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 56, II. ♩ = 42, III. ♩ = 116, Trio ♪ = 68, IV. 𝅗𝅥 = 52.

9. Symphonie: I. 𝅗𝅥 = 44, 2. Thema ♩ = 72, II. 𝅗𝅥. = 80, Trio ♩. = 96, III. ♪ = 68.

Entstehungsort des Lochhamer Liederbuches.

Von W. Hisgen (Frankfurt a. M.).

Das genannte Werk, in den Jahren 1450—60 geschrieben, ist für die Musikwissenschaft von außerordentlicher Bedeutung. Ist es doch die älteste Handschrift, die uns eine große Anzahl (45) von Volksliedern in Wort und Ton aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts darbietet, aus einem Zeitalter, dessen Volksgesänge größtenteils für verloren gelten müssen. Das Buch war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Eigentum des berühmten Liederverlegers Johann Ott in Nürnberg. 1811 gelangte es in den Besitz des Nürnberger Geschichtsgelehrten Ch. T. von Murr, der es dem Musikgelehrten J. N. Forkel verkaufte. Nach dessen Tode (1819) ging das Werk in den Besitz des preußischen Kriegsrats Kretschmer über, der ihm den Namen „Lochauer Liederhandschrift" gab. Kretschmer, der sich mit dem Studium des deutschen Volksliedes beschäftigte, glaubte auf Grund der in der Handschrift befindlichen Notizen dem Buche seinen richtigen Namen gegeben zu haben. Nachdem es noch in den Besitz eines Herrn Zeisberg in Wernigerode, und nach dessen Tode Eigentum der dortigen fürstlichen Bibliothek geworden war, erschien im Jahre 1867 ein Abdruck desselben in Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft unter dem Titel „Locheimer Liederbuch", herausgegeben von Arnold und Bellermann. Dr Arnold, der sich große Verdienste um diese Arbeit erworben hat, beschäftigt sich in der Einleitung eingehend damit, den Schreiber des Buches und seinen Wohnort festzustellen. Nachdem der Verfasser hierbei zur Ansicht gekommen ist, daß das Buch von dem Besitzer selbst geschrieben wurde, fährt er fort: „Ist das Liederbuch von keinem Lohnschreiber angefertigt, so müssen wir notwendig in dem jüdischen Schreiber auch den Besitzer desselben annehmen, als welchen die Handschrift Wolflein von Lochamen nennt. Der Vorname Wolf ist noch heute einer der gewöhnlichsten unter den Juden; in dem Familiennamen Locham entdecken wir die alte Benennung eines niederbayrischen Dorfes, das in dortiger Gegend noch immer Lochem genannt, aber in neuerer Zeit Locheim geschrieben wird. Ganz nahe dabei liegt Agdorf, jetzt Agendorf. Der Jude nannte sich also nach seinem Geburtsorte, wie dies noch heute die Herren Sulzbach, Oppenheim, Fürth usw. tun und wie es bei dem größeren Mangel an bürgerlichen Familiennamen früher ungleich häufiger vorkam. Endlich ist auch noch die mundartliche Eigentümlichkeit, nämlich der Uebergang des anlautenden B ins W, welchem wir allenthalben in unserer Handschrift begegnen, in Betracht zu ziehen. Wir finden diese Lautverwechslung vorzugsweise am Lech, an der Nab und vor der Rhön, aber keineswegs in Franken und am allerwenigsten in Nürnberg, wo urkundlich die adelige Familie von Lochau ansässig war. (Antwort auf die von Kretschmer eingeführte Benennung „Lochauer Liederhandschrift"). Demnach weist nicht allein die Nachbarschaft der Orte Locheim und Agendorf, sondern auch die mundartliche Eigentümlichkeit nach Niederbayern." Das Buch erhielt also, wie schon erwähnt, durch Dr Arnold den Titel „Locheimer Liederbuch".

Zu seinen vorstehenden Ausführungen ist zu bemerken, daß auch er nicht gründlich genug vorgegangen ist und gutes geographisches Material zu seinen Feststellungen nicht benutzt hat. Es stimmt nicht, daß es in Niederbayern ein Locheim gibt, das früher Locham oder Lochem genannt wurde. Wir haben in Oberbayern ein Loch—heim, das aber wegen der mundartlichen Eigentümlichkeit der Liedertexte nicht in Frage kommen kann. Ein Loch—eim, nach dem Arnold das Buch benannt hat, gibt's überhaupt nicht in Bayern, wohl aber vier Lochham, zwei in Oberbayern und zwei in Niederbayern. Der Schreiber des Buches hat, wie Arnold richtig bemerkt, in Niederbayern gewohnt. Man hat also dort die Orte Lochham und Agdorf zu suchen. Da nun Arnold offenbar kein Verzeichnis sämtlicher Orte von Bayern zur Verfügung stand und darum auch ein Agdorf nicht hat entdecken können, so kam er auf den Einfall, den Ort Agendorf mit dem in der Handschrift erwähnten Agdorf zu identifizieren. Das paßte auch insofern ganz gut, als in dessen Nähe ein Lochham liegt. Damit wäre Lochham bei Agendorf Amt Vilshofen der Wohnort des Schreibers gewesen. Das stimmt aber nicht. Wir haben mit Agendorf gar nichts zu tun, sondern müssen uns an Agdorf halten, das heute noch existiert. Allerdings wird es Achdorf geschrieben. In der Nähe von Achdorf liegt gleichfalls ein Lochham. Es ist daher wohl außer Zweifel, daß Lochham bei Achdorf Amt Landshut der Entstehungsort des Buches ist. Man gebe daher dem Werke, das als Locheimer und Lochamer Liederbuch in der Literatur bekannt ist, endlich den Namen, der ihm gebührt und nenne es Lochhamer Liederbuch.

Richard Wagners tragische Kunst.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

(Schluß.)

Nun ist ja die Frage der musikalischen Einheit eine sehr problematische. Sie ist eigentlich nur für den einzelnen Satz zu erweisen. Der erste Teil mit Thema in der Haupttonart und Seitenthema in der Dominant oder bei Mollklang in der kleinen Oberterz, im zweiten Teil die Durchführung der Themen nach entfernten Tonarten hin, endlich im dritten Teil, in der Reprise, die Rückkehr zur Haupttonart, das ergibt eine eng umschriebene Geschlossenheit, die traditionell so festgewurzelt ist, daß selbst Beethoven sich nicht darüber hinweggesetzt hat. Aber die darüber hinausgehenden inneren Beziehungen der einzelnen Sätze zueinander sind musikalisch nicht mehr zu bestimmen, teilweise auch gar nicht vorhanden. Noch in den Symphonien Haydns und Mozarts sind die Sätze viel zu selbständig gehalten, um in einer höheren Gemeinschaft aufzugehen. Erst Beethoven hat die getrennten Teile in einen strafferen Zusammenhang gestellt. Aber auch diese Einheit ist vielmehr eine allgemein psychologische, als gerade eine spezifisch musikalische. Und auch als solche ist sie nicht immer zweifelsfrei zu erkennen. Man denke nur an den Streit um die A dur-Sonate Op. 26. Und wie in instrumentalen ist es auch in mehrgliedrigen vokalen Werken. Wer vermöchte etwa exakt anzugeben, wo der einheitliche Mittelpunkt der unendlich reichen Empfindungsskala in Haydns Schöpfung liegt? Demgegenüber läßt sich die Einheit der Musik eines Wagnerschen Dramas viel leichter feststellen, weil sie in ihrem ganzen Umfang als einiges Gefüge gedacht und gebildet ist. Wie diese Musik ihre wesentliche Bestimmung durch das Drama empfängt, so fließt auch ihre einheitliche Form aus der Geschlossenheit des dramatischen Aufbaus. Die Einheit des Dramas nun ruht nicht in der Einheit des Ortes oder der Zeit. Das sind zufällige Aeußerlichkeiten, die gar keine Rolle spielen. Die dramatische Einheit wird vielmehr gegeben durch die Einheit der dramatischen Idee, die Einheit des dramatischen Wollens. Das Ziel, das der

Wille des handelnden Charakters anstrebt, muß immer dasselbe bleiben, dann ist der formale Zusammenhalt der dramatischen Architektur gewahrt. Dieses einheitliche Wollen zeitigt dann notwendig eine gewisse Einheitlichkeit der Gefühlssphäre. Dieselben Personen handeln immer im selben Sinn, dieselben Situationen stellen sich stets von neuem ein, die gleichen Motive treten immer wieder auf, dieselben Gedanken werden immer wieder angeschlagen, die nämlichen Empfindungen kehren immer wieder. In dieser Einheitlichkeit der immer wieder auftretenden Gefühlsmomente offenbart sich nach außen hin die Einheitlichkeit der dramatischen Idee. Diese einzelnen Gefühlsmomente, die die dramatische Entwicklung tragen, muß deshalb der Musiker herausgreifen, muß sie durch klar verständliche Themen klanglich charakterisieren und diese Themen immer da wiederkehren lassen, wo die Empfindung, aus der sie entsprangen, sich regt. Dadurch wird das ganze Drama umschlungen mit einem motivischen Gewebe und damit eine einheitliche musikalische Struktur geschaffen. Nur daß der Wechsel, die Wiederholung, die Veränderung dieser leitenden Motive nicht dem rein musikalischen Ermessen anheimgestellt ist sondern der dichterischen Absicht sich anschmiegt, ohne jedoch die notwendigen Bestimmungen der Harmonie zu mißachten. Die fortlaufende Folge dieser im wechselnden Spiel der dramatischen Empfindungen dahinfließenden, sich wiederholenden, durchkreuzenden, entwickelnden Motive nennt Wagner **unendliche Melodie**. Unendlich nicht darum, weil die Melodie immer in Trugschlüssen weitergeführt wird und nicht eher als am Ende des Akts durch eine Kadenz abschließt, unendlich vielmehr deshalb, weil die Wiederkehr der Themen nicht auf die geringe Zahl und die strenge Ordnung der im Sonatensatz üblichen Wiederholungen beschränkt ist, sondern weil die einzelnen Motive immer wieder und so oft auftreten, als die dichterische Absicht es erfordert. In dieser unendlichen Melodie erblicken wir Wagners neue dramatisch-musikalische Form, eine Form, die die Strenge des musikalisch absoluten Satzes durchbricht, die in ihrem Gefüge lockerer ist, als der schematisch nach dem Gesetz A B A aufgebaute einzelne Sonatensatz, die aber die mehrgliedrige symphonische Form, als Ganzes genommen, weit an Geschlossenheit übertrifft. Denn sie umfaßt als ein grandioser thematischer Organismus den gesamten Verlauf der dramatischen Handlung. Das ganze Drama als solches wird zu einem einzigen gewaltig aufgetürmten Satz.



Karl Muck.

Doch mit dieser Einheit im dramatischen Aufbau, dieser Einheit in der horizontalen architektonischen Gliederung ist es nicht getan. Es muß dazu noch ein Zweites kommen, die **Einheit der theatralischen Mittel** in jedem einzelnen Punkt dieser zeitlichen dramatischen Entwicklung, die Einheit des Sprachlichen, Musikalischen und Szenischen. Wie sich Wort und Ton verbinden zu innigem Verein hat sich uns schon gezeigt. Wie aber fügt sich dazu das dritte Ausdrucksmittel der Bühne, das Szenisch-mimische?

Was ist Mimik, Gebärde? Was bedeutet die willkürliche oder unwillkürliche Bewegung einer sprechenden Person? Sie ist eine Unterstützung der Rede, eine Verstärkung des Worts. Sie gibt dem Ausdruck, was die bloßen Sprachlaute nicht zu künden vermögen, den Gefühlsempfindungen, aus denen das Wort herauswächst. Die Geste entspringt aus dem Gefühl und wendet sich wieder an das Gefühl. In ihrer Absicht und ihrer Wirkung, ihrem Entstehen und ihrem Zweck geht die Aktion also völlig parallel mit der Musik. Sie läßt dieselben seelischen Vorgänge, die der Ton akustisch darstellt, in optischer Anschauung erscheinen. Ton und Gebärde sind demnach eins, der Ton ist die Gebärde des Ohrs, die Gebärde ist der Ton des Auges. Ton und Gebärde, dramatische Musik und dramatische Mimik werden also stets dann zusammenstimmen, wenn sie als gemeinsamer Ausdruck desselben und einen Gegenstands erscheinen.

Hier nun tritt die **theatralische Anschauungsweise Wagners** bestimmend dazwischen. Wagner erlebt das Dramatische immer im Theatralischen, vor seinem inneren Gesicht zeigt es sich immer schon in szenischer Umwertung. Aus der Vorstellung schauspielerischer Verkörperung, nicht aus den Bedingungen der dramatischen Form schöpft er die Gesetze für die Anwendung der Bühnenmittel. Eine andere Vorstellungsweise, die das Drama als absolute Form betrachtet, lehnt er grundsätzlich ab. „Das absolute Kunstwerk", erklärt er[1], „das ist: das Kunstwerk, das weder an Ort und Zeit gebunden, noch von bestimmten Menschen unter bestimmten Umständen an wiederum bestimmte Menschen dargestellt und von diesen verstanden werden soll, — ist ein vollständiges Unding, ein Schattenbild ästhetischer Gedankenphantasie." Darum vollzieht sich die Vermählung der Ausdrucksmittel nicht im Dramatisch-formalen, sondern im Theatralisch-technischen. Diese rein schauspielerisch eingestellte Betrachtungsweise Wagners verrät sich schon in dem Vorgeben, die melodische Linie aus der dem sprachlichen Rhythmus immanenten Musik zu gewinnen, anstatt sie aus dem Gefühlsgehalt der gedachten Begriffe zu schöpfen; denn der klangliche Wert eines dramatischen Worts offenbart sich erst dann, wenn das Wort im Mund des Schauspielers zur tönenden theatralischen Erscheinung wird. Noch schärfer jedoch erkennt man dieses Arbeiten vom Szenischen her, wenn man beachtet, wie Wagner mit diesen beiden Mitteln des Wortes und des Tons das dritte Mittel, die Mimik, zu verschmelzen strebt. Wenn der Ton sich mit der Gebärde in einer gemeinsamen Aufgabe vereinen soll, in der Darstellung jener innerlichsten Regungen, welche das Wort niemals aussprechen, sondern nur ahnen lassen kann, so wird das nur in der Weise geschehen können, daß die beiden Ausdrucksmittel diese Darstellung nach den Bedingungen ihrer sinnlichen Erscheinungsform vollziehen. Das eine und gleiche Empfinden muß sich in der einen Form als schaubare räumliche Bewegung von Farben und Linien kundtun, in der andern Form als hörbares Fortschreiten klingender Harmonien. Derselbe dramatische Vorgang würde so zugleich und in einem dem Auge und dem Ohr nahegebracht und die getrennten Künste würden ihre Einheit durch den einheitlichen dramatischen Akt erhalten. Wagner jedoch faßt die Verbindung dieser beiden Darstellungsmittel in einem ganz andern Sinn, eben in äußerlicher theatralischer Beziehung. Er läßt die zwei Formen nicht als getrennte Aeußerungen einer und derselben Empfindung erscheinen, sondern nimmt als unmittelbare Offenbarung des seelischen Erlebens nur die greifbare Gebärde und untermalt diese optische Kundgabe des Dramatischen mit seiner Musik. Die rein materielle räumliche Bewegung sucht er mit akustischen Mitteln nachzuahmen. Dieses Verfahren hat er in „Oper und Drama" als seine bewußte Absicht ausgesprochen. Die sehr breit angelegten Darlegungen gipfeln in dem Gedanken: „Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das **Orchester**, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt."

Damit ergibt sich für das Drama eine Scheidung der musi-

[1] Eine Mitteilung an meine Freunde. 1851.

kalischen Mittel. Die melodische Gesangslinie empfängt ihre Form durch das Wort, die orchestrale Begleitung erhält ihre Gestalt durch die Gebärde. Ganz notwendig entspringt daraus ein künstlerischer Gegensatz zwischen der tragenden Singstimme und dem instrumentalen Gewand, und so müßte die theatralische Absicht Wagners zu einer völligen Sprengung der musikalisch-dramatischen Form führen. Aber Wagner war so sehr Künstler, daß das Theatralische zwar seine nächste Absicht, aber niemals sein letztes Ziel sein konnte. Der Künstler Wagner war größer als der in manchem recht kurzsichtige Aesthetiker. Die unbewußte künstlerische Nötigung bezwang die bewußte theatralische Neigung. Wenn Wagner glaubte, seine Melodie sei nur Vertonung des Wortklangs der Wurzelsilben, so täuschte er sich darin ganz erheblich; denn in Wirklichkeit geben seine Töne nicht den Klang der Konsonanten und Vokale, sondern den Gefühlswert des Begriffs. Seine Gesangslinie ist also gewiß theatralisch gemeint, aber ebenso gewiß rein dramatisch gestaltet. Das Orchester aber steht zur Gesangslinie in engster innerlichster Beziehung, es ist der harmonische Träger der Versmelodie und kann darum nach den unzerstörbaren Normen der musikalischen Komposition in gar keinem Fall in Widerspruch zur Melodie treten. Denn es ist ganz undenkbar, daß die Glieder eines und desselben harmonischen Ausdrucks, eines und desselben Akkords wesentlich Verschiedenes darzustellen vermöchten. Sobald die getrennten Töne der menschlichen Stimme und des instrumentalen Körpers in einer harmonischen Einheit — und der Akkord ist die höchstmögliche harmonische Einheit — vereint sind, sind sie ein einziger Ausdruck eines einzigen Empfindungsgehalts. Demnach kann die rein theatralische Musik nur da auftreten, wo die Singstimme fehlt und das Orchester, sich selbst überlassen, irgendwelche äußeren Vorgänge durch tonmalende Klangfiguren naturalistisch nachahmen will.

Es ist kein Zufall, daß die meisten dieser Bedenklichkeiten sich in der Siegfried-Partitur vorfinden. Geht doch der erste Plan zu diesem Drama auf den Sommer des Jahres 1851 zurück, auf die Zeit, da die theoretischen Studien Wagners in „Oper und Drama" ihren Höhepunkt erreichten. Im Ringen mit diesem Stoff hat ja Wagner seine neuen dramatischen Offenbarungen gewonnen, seine Vorstellungen geklärt und seine Kräfte gestählt. Aus dem Gedanken eines Siegfried-Dramas erwuchs ihm sein neues künstlerisches Programm, an der Gestalt dieses mythischen Helden hat er seine Absicht entwickelt und die Tragödie Siegfried war sein Versprechen für die Zukunft, das vollendete Werk sollte sein Kunstwerk der Zukunft sein. Darum spüren wir hier das Walten jener falschen ästhetischen Anschauungen am unmittelbarsten. Besonders die Vorgänge in der Schmiede des Zwergs geben dazu reichen Anlaß. Da zerschlägt etwa Siegfried Mimes Schwert am Ambos. Aus welchem Affekt entspringt diese Handlung? Ist es jugendlicher Uebermut, was ihn bewegt, ist es die überbrausende Kraftfülle oder wilder Trotz oder die kindliche Freude am Necken oder flammender Zorn über den tückischen Schleicher? Es ist für die Charakteristik des Helden sehr wesentlich, daß wir darüber aufgeklärt werden. Wir sehen den Schlag, sehen die Fetzen der zerbrochenen Waffe nach allen Seiten davonfliegen. Die Musik soll uns diese Gebärde psychologisch deuten, soll uns sagen, von welcher Empfindung Siegfried in diesem Augenblick beherrscht ist. Was hören wir aber im Orchester? Lebhafte Streicherfiguren, die nach allen Seiten auseinanderstreben, Geigen und Bratschen in die Höhe, Celli und Kontrabässe nach der Tiefe. Die Aktion, die das Auge wahrnimmt, wird in der Musik akustisch nachgeahmt und die seelische Wertung des Geschehens erfolgt erst durch die Rede:
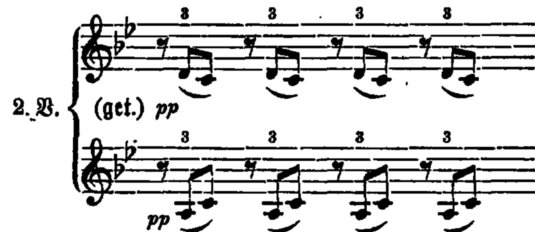
„Da hast du die Stücken,
schändlicher Stümper:
hätt' ich am Schädel
dir sie zerschlagen!"

In allem Ernst, das bedeutet nichts anderes als die Bankrotterklärung des Musikalischen im Drama. Wozu ist die Musik da, wenn das, was sie uns geben sollte und kraft ihrer Mittel geben könnte, erst aus dem Wort uns klar wird? Und solcher Stellen gibt es in dieser Partitur gar viele.
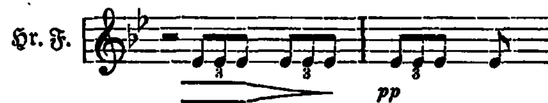
Doch dabei ist Wagner nicht stehengeblieben. Er hätte nicht der große Dramatiker sein müssen, wenn er nicht sehr bald instinktiv das Unzulängliche dieser musikalischen Schilderung gefühlt hätte. Rasch ist er denn auch dazu gekommen, die Gebärde durch das Orchester seelisch zu vertiefen. Eine Partie wie die stumme Szene der Isolde am Beginn des zweiten Akts zeigt diesen Prozeß der Verinnerlichung eines rein theatralisch geschauten Vorgangs in klarster Deutlichkeit. Isolde hat nicht auf den Einspruch der Freundin hören wollen.

„Die Leuchte,
und wär's meines Lebens Licht —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!"
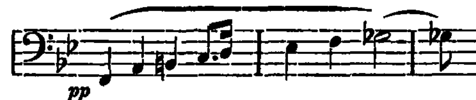
Mit einem raschen Entschluß ergreift sie die Fackel und schleudert sie zu Boden. Diesen erregten Affekt malt das volle Orchester in einem mächtigen ff. Chromatische Läufe der Streicher in abwärtsgleitender Bewegung, darauf ein starkes Tremolo geben dem Ausdruck der Gemütserschütterung packendes Leben. Vier Takte dauert die Erregung an, dann schwingt die Empfindung breit aus, wird leiser und immer leiser: dim., p, più p, pp. Still ist es geworden, so still, daß man das Klopfen des sehnsuchtsbangen Herzens hört. Isolde lauscht und späht. In abgebrochenen Triolen setzen die Geigen und Bratschen ein:



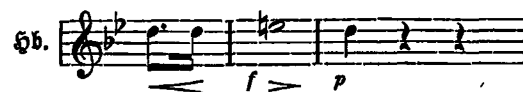
Klarinetten und Hörner nehmen die Figur auf und wiederholen sie dreimal:



Währenddem singen die Celli eine weiche, süße, sehnsuchtsvoll nach aufwärts weisende Melodie:



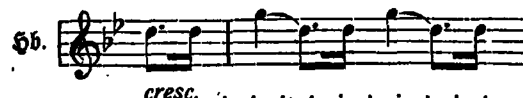
Die Empfindung klingt ab, wiederholt sich, klingt wieder ab, um dann in einem langen Atem immer mächtiger anzuschwellen. Immer stürmischer regt sich die Sehnsucht, immet lauter pocht das Herz, immer höher klingt der verlangende Gesang der Celli hinauf. Isolde kann ihre liebende Ungeduld nicht mehr bezähmen. Sie winkt mit einem Tuch. Flöten, Hoboen, Klarinette und Englisch Horn begleiten diese Bewegung:
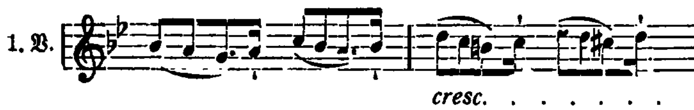


Das Winken wird häufiger, greift höher:
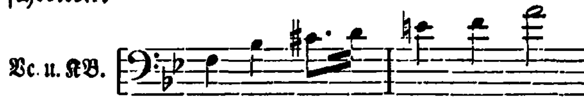


wird immer leidenschaftlicher und ungeduldiger:



Ein jubelnder Ausruf des vollen Orchesters, „eine Gebärde des plötzlichen Entzückens sagt, daß sie den Freund in der Ferne gewahr geworden. Sie streckt sich höher und höher." In lebhaften Figuren schildern die Geigen und dann auch die Bratschen diese Bewegung nach oben:



während die tiefen Streicher in energischen Intervallen emporschreiten:



Immer weiter nach aufwärts führt diese Bewegung mit zwingender Gewalt, bis endlich der Geliebte erscheint, das Wünschen Befriedigung findet, die Erwartung in Erfüllung umschlägt und in dem jauchzenden Ausbruch: „Isolde! Tristan!" alle Leidenschaft der Liebe, alle Kraft der lang verhaltenen, immer brennender gewordenen Sehnsucht sich gegen das ff des vollen Orchesters entlädt.

Auch diese Musik ist völlig aus der Gebärde herausgewachsen, sie ist nur als Gebärde geschaut und gedacht. Sie soll nichts anderes schildern, als die unruhvollen Bewegungen der Erwartung, das Klopfen des Herzens, das Lauschen, Spähen, das Winken mit dem Tuch, das Emporrecken und Ausschauen nach dem nahenden Geliebten. Und doch gibt sie unendlich viel mehr, als nur äußerliche Bewegung, mehr, als nur eine Schilderung von Mimik und Gebärde. Empfindung gibt sie, hinreißende Empfindung, das leidenschaftliche Fühlen eines erwartungsvoll gespannten bebenden Herzens. Diese Musik klingt, als ob sie den fernen Freund herbeiziehen müßte mit unwiderstehlicher Hand. Wenn die Figuren immer bewegter werden, das Tempo immer rascher genommen wird, der erst zaghafte, zartverhüllte Ausdruck immer mehr an Kraft und Entschiedenheit gewinnt, die Töne immer höher streben, immer mehr der Instrumente mitsprechen, immer eindrucksvoller ihre Stimme erheben, in immer reicheren Fluten die tönenden Wellen an unser Ohr schlagen, dann empfinden wir dieses gewaltig anstürmende Crescendo als ein mächtigeres und immer mächtigeres Entfalten einer leidenschafterfüllten Seele, die immer unruhvoller und unbezähmbarer, immer drängender und zehrender nach dem Geliebten verlangt. Wenn die Bläser in immer kleineren zeitlichen Intervallen ihre Rhythmen pochen, so s e h e n wir in diesen Tönen nicht die immer kürzer gemessenen Bewegungen des Arms, sondern wir f ü h l e n das immer raschere Fiebern der Pulse, den immer heißer wehenden Atem der Inbrunst. Wenn dann die Streicher Figur um Figur immer höher greifen, um eine, zwei Oktaven hinauf, so malt sich darin nicht das Emporwachsen der körperlichen Gestalt, sondern das immer ungeduldigere Drängen der Erwartung. Nein, diese Musik gibt keine Gebärde mehr, keine räumlichen Verhältnisse, sondern Freude und Qual der Sehnsucht, Erregung, Drängen und Beben, Hoffen und Verlangen und heißes, verzehrendes Wünschen, S e e l e. Und doch geht sie aufs innigste zusammen mit der körperlichen Bewegung, ist sie eins mit ihr, weil sie demselben Empfinden Ausdruck gibt, das in den Gesten Isoldens sich ausspricht. Und wenn dann das Wort noch hinzutritt, in jauchzenden Klängen die Liebenden sich ihr innerstes Regen und Begehren vertrauen, dann wird dieser Ausdruck der Empfindung zur klarbestimmten Vorstellung, und aus Wort und Bild und Ton in engstem Verein erwächst der hinreißende Eindruck eines machtvollen dramatischen und tragischen Geschehens.

Das ist musikdramatischer Stil in seiner höchsten Vollendung, Stil von solcher Vollkommenheit, daß wir nicht mehr fragen, aus welchen helleren oder trüberen Quellen er sich nährt, sondern nur noch fühlen, zu welcher künstlerischen Reinheit und Herrlichkeit er sich erhebt. Das aber ist das Herrliche, daß in dieser dramatischen Form das Verschiedenartige und Verschiedenfarbige der theatralischen Mittel sich zu einer grandiosen dramatischen Einheit fügt. Aus dem Gefühlsgehalt des Wortes, das den dramatischen Gedanken in Begriffen ausspricht, erwächst die Melodie wie die Gebärde, und so gehen der sprachliche Gehalt, die klingende Empfindung und die schaubare Erregung in einer höheren Einheit, im dramatischen Wollen, restlos auf und es entsteht als einheitliche Ausdrucksform die musikalisch-dramatische Kunst.

Neu ist diese Kunst und eigenartig, erhaben und mächtig, und man begreift die tiefe Wirkung, die Wagner ausgeübt hat und weiter ausüben wird. Aber man darf nicht vergessen, daß dieser Kunst sehr enge Grenzen gesteckt sind. Wagners Kunst ist nicht d i e Kunst, sondern nur eine Form unter vielen anderen, nicht die höchste Entfaltung und Vollendung der einzelnen Künste, keine Steigerung des Musikalischen und Dramatischen, sondern nur eine Ergänzung. Denn nicht auf die äußere Anhäufung der Mittel kommt es an, nicht nach der materiellen Ausdehnung des technischen Apparates bemißt sich der Grad der künstlerischen Vollendung, sondern nach dem Leben und Gestalt gewordenen inneren Gehalt. Sonst müßte ja die schlechteste Symphonie herrlicher sein, als das Cis moll-Quartett. Die geschichtliche Entwicklung hat das auch heute schon erwiesen. Wagners Kunst hat alles überstrahlt, was vor ihm und neben ihm bestand, hat allem neuen, andersgerichteten Streben auf Jahrzehnte hinaus den Weg verbaut und die Bühnen mit einer Ausschließlichkeit beherrscht, wie keine andere Kunst vorher und nachher mehr. Aber das Musikdrama hat das Wortdrama nicht überwunden. König Lear und Wilhelm Tell leben weiter neben Tristan und Siegfried. Und auch die Oper lebt fort. Figaros Hochzeit und Così fan tutte entzücken uns heute nicht minder als Die Meistersinger und Der Freischütz blüht in unverwelkter Frische, duftig wie am ersten Tag.

Adalbert Lindner: Max Reger.

Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens [1].

Der geniale Mensch ringt sich immer durch. Mir scheint das bei aller Unbeweisbarkeit der Behauptung doch eine unbedingte Tatsache zu sein; sonst wäre es unverständlich und nur durch ein Konglomerat sogen. Zufälle erklärlich, daß viele wirklich geniale Naturen nur kraft ihrer Veranlagung den höchsten Rang künstlerischer, philosophischer, politischer Bedeutung erreichten, ohne daß ihnen bis zum Beginn ihrer Anerkennung, bis zu dem Augenblick, der sie mit Bewußtsein als Ausnahmeerscheinung erkannte, der Vorteil irgendwelcher fördernder Beziehungen zuteil wurde. Kant, Napoleon, Bruckner sind nur ein paar dieser außergewöhnlichen wie aus einem Nichts sich durchringenden Gestalten. Es wäre für die Naturgeschichte des Genies, für die Psychologie der großen Geister von größter Wichtigkeit, ihre Entwicklung im Kinder-, Knaben- und Jünglingsalter beobachtend zu verfolgen; aber gerade ihr Herkommen aus der Unscheinbarkeit, aus kleinem, ahnungslosem Kreise bringt oft den bedauerlichen Mangel an Nachrichtenquellen jeder Art mit sich. Goethe und Mozart sind hier für den Forscher Ausnahmen. Für ihn wird es auch einmal Max R e g e r sein: insbesondere durch die jetzt erschienene Arbeit Adalbert Lindners, der lange Jahre Regers Lehrer und später, bis zu des Meisters Tod, sein vertrauter Freund, Helfer und Berater war.

Lindner, zu dem anscheinend Reger schon als Knabe ein starkes Vertrauen hatte, gebührt das Verdienst, von Anfang an die außergewöhnliche Begabung Regers erkannt, immer betont, gepflegt und richtig geleitet zu haben. Wie er selbst seinem Schüler im Klavier- und Theorieunterricht nur das Beste zu bieten trachtete, wie er ihm keine bestimmte Richtung oder Anschauung aufzuzwingen versuchte, sondern dessen Eigenart sorgfältig nachging, das mag man in dem Buch nachlesen. Es zeigt, daß Regers Vorbildung (nicht nur in musikalischen Dingen) gründlich und vielseitig war und widerlegt im Zusammenhang mit seiner späteren Entwicklung das Gerede, als sei er zwar ein großer Könner, im übrigen aber

[1] Soeben im Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, erschienen. Mit freundlicher Genehmigung des Verlegers bringen wir aus dem Band ein bisher unbekanntes Jugendbildnis Regers.

ein ungebildeter Hinterwäldler gewesen. Wer Reger kannte, weiß — auch ohne diese sehr erfreuliche Bestätigung aus seinen Lehr- und Wanderjahren —, daß jene Behauptungen ungereimt sind; es entsprach nicht seiner Natur, in schöngeistigen Gesprächen seine Kenntnisse auszupacken, zudem verstand er es, wie die meisten großen Komponisten, besser, mit dem Ton als mit dem Wort umzugehen.

Es wirft ein schönes Licht auf den Erzieher Lindner, daß er frühzeitig darauf bedacht war, über den eminent rasch vorwärtsschreitenden Schüler sich ein autoritatives Urteil einzuholen. Auf gut Glück schickte er an den ihm als Verfasser theoretischer Schriften bekannten Hugo Riemann ein Opus des fünfzehnjährigen Reger.

Die eingehende Antwort Riemanns vom 26. November 1888 mag hier folgen:

Sehr geehrter Herr!

Offen gestanden, flößte mir Ihre Sendung zuerst einiges Entsetzen ein, und zwar nicht zum kleinsten Teile, weil Ihr Schüler Max Reger nur zu stark von der Motiv- und Phrasierungssucht angekränkelt schien; bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, daß es mit der Motivsucht noch nicht allzuviel auf sich hat und daß er die Elemente der Phrasierungslehre begriffen hat. Lassen Sie mich kurz sein! Ich denke, der junge Mann hat Talent. Vorläufig weiß und kann er aber noch nicht allzuviel. Ich will ihn keineswegs entmutigen, aber das muß ich doch sagen, auf dem betretenen Weg wird er sobald nicht weiter kommen. Daß das gesandte Werk keine Ouvertüre ist, wissen Sie ja, es ist aber auch kein Kammermusikwerk, und zwar einfach darum, weil die einzelnen Instrumente noch gar nicht wissen, was sie zu tun haben. Welch klägliche Rolle spielt zum Beispiel die erste Violine! Die Kontrapunkte sind zum Teil recht ordentlich, freilich macht einer den andern tot. Gestatten Sie mir daher, für Reger den vierten Band der Kompositionslehre von Marx beizulegen, sowie meinen „Kontrapunkt“. Dazu muß ich den guten Rat fügen, daß Herr Reger sich zuerst und vor allem in der Melodieentwicklung übt. Möge er Lieder, Konzertstücke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) schreiben, um etwas länger denken zu lernen als Motive von vier Takten. Bayreuth ist Gift für ihn. Lassen Sie ihn Bach und Beethoven studieren, bis er imstande ist, einen vernünftigen, getragenen Satz zu schreiben. Und was die Phrasierung anbetrifft, so bitte ich, sich nicht so ins Detail zu verlieren. Die Phrasierungslehre steckt noch in den Anfängen, hat aber bereits ein ganz anderes Aussehen als das, welches Herr Reger von ihr kennt. Satzbau — das ist die Quintessenz der Phrasierungslehre. Warten Sie noch acht Wochen, so wird mein Katechismus der Kompositionslehre erschienen sein, welcher den jetzigen Stand der Lehre klar legt. Meine erste Arbeit über Phrasierung steckt noch im Taktmotiv fest; vor zwei Jahren lernte ich den schweren Takt kennen; jetzt endlich begreife ich den Satzbau und habe den Phrasierungsbogen nicht mehr nötig.

Grüßen Sie Ihren Schüler von mir, geben Sie ihm die Bücher und wachen Sie über ihn, nicht allzu auftaktig zu denken und lieber Melodien statt Motive zu erfinden.



Max Reger
(etwa im siebzehnten Lebensjahre).

Dieses Urteil war nun in seiner sachlich abwägenden Art doch noch nicht so, daß Lindner die Eltern hätte bewegen können, ihre Zustimmung anstatt zum Lehrerberuf zum Musikerberuf für den Sohn zu geben. Er wartete darum ab und ließ seinen Schüler ruhig weiter komponieren. Ein anderthalb Jahre später entstandenes Streichquartett ging abermals an Riemann mit der Bitte „um die objektive Beantwortung der schicksalsschweren Frage, ob Max genügend musikalisches Talent habe, einstens seine Lebensexistenz darauf gründen zu können. Die Antwort blieb nicht lange aus und sagte den Eltern, daß ihr Sohn unzweifelhaft großes Talent besitze, auf Grund dessen er sich getrost die Musik als Berufsstudium erwählen möge. Riemann fügte noch bei, daß er die Hand über ihn halten wolle, wenn man sich entschließen könne, ihm denselben zur weiteren Förderung und Ausbildung anzuvertrauen.“

Auf Verlangen der Eltern mußte das Quartett aber noch an Rheinberger zur Begutachtung geschickt werden. Reger schreibt darüber an Lindner:

Hochgeehrter Herr Lehrer!

Quartett und Largo sind also wieder zurück von Rheinberger. Er schrieb: „Ihre Kompositionen, die hiermit zurückerfolgen, habe ich durchgesehen und glaube ich in denselben trotz der Unreife genügendes Talent gefunden zu haben, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen, obschon ich keinesfalls eine Verantwortung hierfür übernehmen kann, was ich für alle Fälle ausdrücklich bemerke. Wenn Sie gesonnen sind, Ihre Studien (wenigstens zwei Jahre) an der Münchner Musikschule zu machen, so melden Sie sich dort persönlich zur Prüfung am 16. September.“ Herr Rheinberger hat den Brief nicht geschrieben, sondern nur unterschrieben. Mit der Unreife hat er leider nur allzusehr recht. Ich werde Ihnen jetzt etwas schreiben, worüber Sie fast etwas erstaunt sein dürften: Ich fühle am allermeisten selbst meine Unreife und sage auch, daß all meine bisherigen Kompositionen Schundware sind, da ihnen fehlt — die künstlerische Vollendung, das heißt, es fehlt ihnen so eigentlich, was den genialsten Entwurf oder vielmehr Gedanken erst zum Kunstwerk macht, die g e i s t i g e, verstehen Sie mich wohl, ich meine die geistige Bedeutung des Motivs oder Gedankens — Verarbeitung des Gedankens, und diese kann erst dann am vollkommensten sein, wenn sich mit dem Notwendigen des Schaffens die technisch vollkommene Ausbildung paart. Ich besitze bis jetzt aber — aufrichtig gesagt — nicht die geringste Technik. Meine Sachen mögen wohl Stellen aufweisen, die ganz gut sind — allein es ist kein Meister vom Himmel gefallen.

Deswegen trachte ich so sehr nach Sondershausen[1] zu kommen. Ich glaube nämlich das: ein Talent, das nicht frühestens ausgebildet wird, geht zugrunde. In diesem Sinne wären die zwei Jahre in Amberg[2] verloren. Betrachten Sie sich einmal die Sachlage, ob ich nicht recht habe und ob es nicht eine himmelschreiende Todsünde wäre, wenn ich nach Amberg ginge, um mich — musikalische Phantasie betreffend — in lauter Regeln über die Herstellung des besten Düngers und so weiter zu ersäufen.

Den vereinten Bemühungen des seltenen Freundespaares Lehrer-Lindner und Schüler-Reger gelang es aber doch, die Einwilligung zum Studium bei Hugo Riemann durchzusetzen. Reger geht also nach Sondershausen und kurz darauf mit Riemann nach Wiesbaden. Ich kann es mir nicht versagen ein paar Briefstellen aus jenen Jahren hier zu bringen, da sie so überaus charakteristisch schon für den ganzen Reger sind:

11. 4. 90: „Nun sind wir da! Als ich am Bahnhofe ausstieg, standen Herr Dr. Riemann und sein kleinster Sohn da und erwarteten mich. Dann gingen wir in seine Wohnung, die er für mich besorgt hatte. Jetzt passens auf! Also ich habe die Wohnung sozusagen als Zimmerherr gemietet, muß also mittags im Hotel essen. Allein, das gibt es nicht. Ich muß (denken Sie doch) bei Herrn Doktor Mittag essen! Herr Doktor ist gegen mich die Freundlichkeit selbst. Alle andern holte er nicht ab; alle andern müssen im Hotel essen.

Wir haben ein ganz internationales Phrasierungsbureau hier: ein Herr Waag, der schon Konzertmeister war, ist aus Rußland, Herr Greeling ist aus Utrecht, der dritte ist gar in Mexiko geboren.“

6. 7. 90: „Komposition! O Gott, wenn ich daran denke! Zeit — Zeit — Zeit! Aber warten Sie, ich werde in den Ferien ein Streichquartett schreiben, das soll eine Hölle von Kontrapunkt werden (Finale, große Fuge!), ja, die Fugenform hat mich ganz gefangen genommen! Ich bin aber auch nebst Herrn Doktor hier der einzige, der sich damit beschäftigt. Die andern haben eben das Gefühl noch nicht dafür. Die Hamburger (obwohl sie älter sind) befinden sich als Künstler eben noch in dem Stadium der ‚ersten Liebe‘ zur Kunst. Sie geben ja zu, daß ich das richtige Kunstideal hätte, aber sie meinen, der Reger komponiert nicht, sondern berechnet. Möchte aber schon fragen, was geistig bedeutender, was mehr geistigen Gehalt in sich birgt, wenn man sehr homophon schreibt oder wenn man sehr polyphon schreibt. Ich glaube übrigens, daß sie wissen, daß bei mir doch nicht alles Berechnung ist. Denn dann wäre es ja Blödsinn, zur Musik zu gehen.

[1] Zu Riemann. (Anmerkg. d. Schriftltg.)
[2] Lehrerseminar. (Anmerkg. d. Schriftltg.)

Ich glaube, Herr Lehrer wissen, daß ich bis jetzt doch nicht alles berechnet habe ... Nun kurz und gut, warum die Kerls meine Musik nicht verstehen: Das sind alles junge Leute von fünfzehn bis zwanzig Jahren; es hat so jeder ein interessantes Verhältnis mit irgendeiner Schönheit in Hamburg oder hier, was aber bei mir nicht der Fall ist, und da hoffen die guten Kerls in meiner Musik den Widerhall ihrer Empfindungen verspüren zu müssen, worin sie aber gründlich getäuscht werden! Sie sagen ja, Reger schreibt, wie wenn er schon fünfundvierzig Jahre alt wäre. Ja, aber leidenschaftlich (f moll-Fuge und Fantasie!); da können sie doch nicht so sein ..." „... Erstaunt werden mich Herr Lehrer vielleicht ansehen, wenn ich wieder nach Weiden komme, denn ich glaube, daß ich mich in jeder Weise verändert habe. In Weiden muß man ja zum Philister werden. Klatsch gibt es natürlich hier auch. Das amüsiert uns aber am meisten. — Wir vier sind ganz durchtriebene Kerls und wissen's so zu machen, daß die Sondershäuser ganz erstaunt sind. Das wär' so was für Weiden. Wenn ich an das liebe Nest denke; was habe ich für Dummheiten gemacht. Nun, das ist ja vorbei ...

Ich wünscht nur, Herr Lehrer wäre abends bei Herrn Doktor! Zuerst hochfeines Abendessen im Speisezimmer und dann ganz gemütliches Zusammensein im Salon. Zuerst Bier, zuletzt Wein. Dabei wird tüchtig Musik gemacht ..."

Wiesbaden, 29. 9. 90:

Ja, die Herren[1] sind lauter geistlose, vertierte Fratzengesichter, die sich durch weite Hose, engen Rock und Zündhütchen (natürlich sehr klein und steif) auszeichnen ... Ein sehr schönes Gemisch von hundert und hundert Nationen! Es ist interessant hier; aber diese Modegeckerei?! Ich möchte doch mal wissen, ob der Mensch dazu auf der Welt ist, um als Affe herumzulaufen! Ich danke dafür. Und dann wissen Sie — es ist alles erlaubt — nur wissen soll's niemand. Danke! — Ich sitze gerade bei einer vorzüglichen Zigarre und lasse mit den Wolken, die ich verqualme, zugleich meine Spottlust etwas mit fort.

Ich will sehen, wohin man noch kommt in der Unterdrückung jeder Individualität auf jedem Gebiet; Gott sei Dank, daß das in der Komposition nicht geht. Ich danke dafür! ...

Am Konservatorium bin ich schon ziemlich bekannt, da Fuchs öffentlich sagte, in meinem Quartette spräche sich ein großes und eigenartiges Talent aus.

Mit den andern stehe ich in musikalischer Beziehung schroffer als je. Ich habe meinen Standpunkt; sollen sich die auch einen erobern. Dann können wir weiter reden. Die Hamburger stehen meiner Sache ganz kühl ablehnend gegenüber. Nun es schadet nichts. Die Geschichte ist ihnen zu gelehrt. Ja, wenn man in der „Kunst" nichts anderes sieht als Broterwerb, wie diese, oder ein ganz geeignetes Mittel zur Schwärmerei für irgendein schönes, dummes Mädchen ..., dann allerdings mag man meinen Sachen sehr wenig spezifisch Musikalisches abzugewinnen! Ich will sehen, wer recht hat. Phrasentum, inhaltsloses Getue ist mir ein Greuel; immer muß die architektonische Schönheit, der melodische und imitatorische Zauber da sein, sonst nützt es nichts, und mag dasselbe Werk noch so viel (eingebildeten) geistigen Inhalt haben. Nun genug mit der ästhetischen Vorlesung.

19. 5. 96:

„Ich mußte lächeln, als ich Deinen Brief las wegen meiner h moll-Symphonie! Weißt denn Du noch nicht, daß die Aufführung einer Novität in Berlin (für Orchester) fünfhundert Mark an W ... kostet? Und wie käme man dazu, eine Symphonie aufzuführen, die als letzten Satz eine ‚Passacaglia' hat, an die sich ein Trauermarsch schließt, eine Symphonie, die ppp verhallt und in h moll sogar geschrieben ... Einige meiner hiesigen Kollegen haben ja schon über die Orgelsuite, als sie noch Manuskript war, den Kopf geschüttelt; das Klavierkonzert ist ihnen zu toll — und auf die Symphonie hin werden sie mich wohl für verrückt erklären. Ja, wenn einem halt nichts einfällt als c e g, so ist das traurig. Dafür haben sie mir den Spitznamen ‚Kontrapunktist' oder der ‚Kanoniker' gegeben."

Endlich noch eine Briefstelle aus der Zeit, die für Reger eine Zeit schwerster körperlicher und geistiger Krise war, die erst mit der Rückkehr nach Weiden ihr Ende fand:

„Ich denke doch, daß sich meine Sachen einstmals durchfressen werden.

Ich erlebe es ja nicht mehr. Macht nichts! — Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und v e r b i t t e r t geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, daß hier allgemein die Redensart gilt: Mit Reger kann kein Mensch verkehren! Ich weiß auch, daß ich nicht lange mehr lebe, denn das Gefühl der Schwäche, der körperlichen Schwäche ist zu stark. Möge ein andrer vollenden, was ich begonnen. Hoffentlich halte ich es so lange aus, daß ich nicht wahnsinnig werde; denn wer die Schmerzen kennt, unter denen ich meine Kinder gebäre, wer diese durchwachten Nächte kennt, wer weiß, daß ich Op. 15 in zwei Nächten geschrieben, der wird diese fatale Zerschlagenheit begreifen. Ja, aufrichtig, Du kannst in Wiesbaden oft einen Gast treffen, der um drei Uhr morgens in der einsamsten Ecke im Ratskeller allein sitzt und vor sich hinbrütet. Warum?? Ich kann nicht schlafen! Es ist unmöglich! Es ist schauderhaft! Aber ich verliere den Mut nicht. Weiter im Werke! ist meine Devise, mit der auch schließt

Dein Max."

[1] Gemeint sind die Badegäste. (Anmerkg. d. Schriftltg.)

Da Lindner in seinem Buch sich streng an die e i g e n e A n s c h a u u n g hält, so fehlt leider über den siebenjährigen, für die endgültige Ausbildung des Musikers Reger so wichtigen, für den Menschen Reger so ereignisschweren Wiesbadener Aufenthalt manches notwendig Wissenswerte. Manches aus jenen und den folgenden Jahren wird er aber auch wohl aus begreiflichen Gründen nicht ausgesprochen haben. Vielleicht kann er hier später einmal notwendige Ergänzungen geben. Einen sehr breiten Raum nimmt dagegen erfreulicherweise die Darstellung jener drei auf Wiesbaden folgenden Weidener Jahre ein, in denen Reger eine Schaffenskraft und -freude ungeheurer Art entfaltete, in denen die Werke 19—64 entstanden, unter ihnen die Riesenorgelwerke, die die Orgelspieler, allen voran Karl Straube, verwundert und bewundernd aufhorchen ließen. Lindner berichtet ausführlich über ein in seinem Besitz befindliches, bisher ungedrucktes Klavierquintett Regers in c moll (viersätzig, als Op. 21 bezeichnet); seine Analyse schließt er mit den Worten:

„Reger selbst hielt große Stücke auf sein Werk. Um so mehr ist zu bedauern, daß widrige Umstände seine Drucklegung vereitelten, und daß der Meister es selbst wohl nie gehört hat. Dieser Wermutstropfen mischt sich immer in meine Freude, so oft ich das hochbedeutsame Opus, das mir mein lieber Freund bei seinem Scheiden von Weiden als Vermächtnis überreichte, zum Studium vornehme. Wird ihm wohl einmal die Stunde der Veröffentlichung schlagen? Vielleicht erst, wenn Geber und Empfänger unter dem Rasen schlummern!?"

Hoffentlich entschließt sich einer der Verleger Regers zu baldigem Druck des Werkes. Mit der Weidener Zeit schließt Lindner sein Buch ab, doch führt er in einem Anhang (mit Zitaten aus Briefen und Veröffentlichungen Regers) und einer „Zeittafel" den Leser weiter in Regers Werk und Leben.

Da Reger in den Weidener Jahren Lindner alles vorspielte und ihm stets gewünschte Erklärungen zu seinen Kompositionen gab, so ist vieles, was hier gesagt wird als ganz im Sinne Regers aufzufassen. Die Ausführungen sind ja von einem Manne geschrieben, der mit großer Liebe, echter, aber durchaus nicht blinder Bewunderung und stolzer Freude den Werdegang seines Schülers und Freundes verfolgte und ihn hier so getreu als möglich wiederzugeben versucht.

Die vielen — bisher unbekannten — Briefe und (erfreulicherweise oft recht weitgehend) zitierten Stellen aus unbekannten Kompositionen machen zudem das Buch noch wertvoller und ertragreicher.

Ein paar kleine stilistische Unebenheiten können dem Werk nichts an Wirkung und Wert nehmen, zumal da Lindner im Vorwort betont, daß ihm nichts ferner liegen konnte, als sich in der Rolle eines routinierten Schriftstellers zu gefallen. Was mancher als Schwäche aussprechen könnte, das durchaus Persönliche nach jeder Richtung hin, erscheint mir doch als seine Stärke.

So sehr die um Regers Kunst und Lebensbeschreibung Bemühten das — nun endlich — erschienene Werk Lindners begrüßen werden, so sehr wird es alle Freunde des Meisters erfreuen. Der Verlag hat ihm eine ausgezeichnete, geschmackvolle Ausstattung zuteil werden lassen, die besonders im Hinblick auf die umfangreichen Notenbeispiele und die zahlreichen Bildbeigaben dankbar anerkannt werden muß. H. H.

Erziehung zur richtigen Gesangsbeurteilung.

Von Gesangsmeister Dr. W. R e i n e c k e (Leipzig).

Nur wer richtig singt, kann richtig hören. Aus diesem Satze geht hervor, daß jemand, der nicht singen kann oder falsch ausgebildet ist, sich kein Urteil über eine Stimme erlauben sollte. Die meisten Musikkritiker und Theaterdirektoren haben überhaupt nicht singen gelernt. Erstere haben vielleicht Musikgeschichte, Theorie und Harmonielehre studiert, aber eine menschliche Stimme analysieren können sie nicht. Die wenigsten Direktoren sind gute Sänger gewesen,

meistens waren sie Schauspieler. Wenn der Leser die verschiedenen Zeitungsbesprechungen einer Oper oder eines Liederabends vergleicht, so wird er sehr oft den größten Widersprüchen begegnen. Der eine Referent sagt: Die Sängerin sang herrlich; der zweite: Sie sang scheußlich! Wem soll der Leser glauben? Einer kann doch nur recht haben. Ueber die Beurteilung der Tonbildung müßte stets Einigkeit herrschen, wenn alle Kritiker richtig singen könnten[1]. Ueber die Art des Vortrags, Auffassung, Tempo, Stärkegrade können wohl im Geschmack Meinungsverschiedenheiten bestehen. Nie aber in der Tonbildungsfrage. Natürlich bekommen die Kritiker durch vieles Hören in mancher Beziehung Routine, sie hören meist, ob gequetscht oder geknödelt oder zu hoch oder tief gesungen wird. Aber von den Feinheiten, ob Kopf- oder Brustansatz vorliegt, ob die Stimme hart oder weich klingt, haben die wenigsten eine Ahnung, was ja auch ganz unmöglich zu verlangen ist. Das hört eben nur ein guter Singmeister. Ebenso, daß die Brustsänger stets einige Schwebungen zu tief singen. Auch der Brustbrüller denkt natürlich, seine Art zu singen, ist allein richtig. Er hat es eben leider nicht besser gelernt und sein Lehrer hat den falschen Ansatz wieder von seinem Lehrer geerbt. Hohes Honorar schützt keineswegs vor Reinfällen. Es ist also Glück oder Pech, wenn man einen guten oder schlechten Gesanglehrer erwischt hat. Der Schüler, der einen guten, vom Kopfton ausgehenden Lehrer gewählt hat, muß festes Vertrauen haben, da ihm oft von Leuten gesagt wird, die falsch hören, er sänge nicht richtig. Wenn er es gar gedruckt sieht, wird er leicht irre in seinem Glauben, denn Druckerschwärze übt eine merkwürdig suggestive Wirkung aus. Unzutreffende Kritiken bilden daher eine große Gefahr für das Publikum. Der schwankende Sänger fürchtet falsch ausgebildet zu sein. Feinhörige Zeitungsleser, die den Gesang richtig beurteilt hatten, schweigen beschämt, weil sie wähnen, doch weniger zu verstehen als der gelehrte Musikkritiker.

Sänger mit falschem Ansatz werden durch die irrige Kritik dagegen bestärkt, richtig zu singen und zu hören, weil sich ja ihre Ansicht mit der Zeitung deckt. Es gibt Leute, die die leider so selten zu hörende Mittelstimme für Knödel halten. So behauptete ein Direktor E. in P.: mein Schüler knödele, während der Intendant eines größeren Landestheaters ihm große Schmeicheleien zu seiner guten Ausbildung sagte. Daß das ganze Opernensemble hiervon abhängt, ist klar. Der Intendant wird gutgeschulte Stimmen verpflichten, der Direktor E. Brustbrüller. Es kann jemand ein berühmter Dirigent an einer großen Bühne sein und doch zehnmal weniger von Gesang verstehen als ein weniger bekannter Kapellmeister an einem kleineren Theater. Das Theater, welches bei der Sängerverpflichtung einen guten Gesangsmeister beratend zu Hilfe zieht, wird viel Aerger und Geld sparen. Die Sänger singen und schreien nicht, können immer singen, ohne abzusagen, und behalten ihre weichen Stimmen bis ins Alter. Das Ensemble stimmt zusammen, da keiner den andern zu überschreien braucht. Wann wird dieser Idealzustand eintreten? Ich fürchte, ich erlebe ihn nicht mehr. Woran kann nun der Laie erkennen, ob ein Sänger gut oder schlecht singt, da er als Nichtfachsänger nicht wissen kann, ob sein Ohr richtig oder falsch hört? Das Auge kann da helfen, wo das Ohr ganz oder teilweise so lange versagt, bis es zum richtigen Hören erzogen ist. Wer unnatürlich krampfhaft beim Singen dasteht, kann unmöglich frei und locker die Töne ausströmen lassen. Wenn sich der Sänger anstrengen muß, wenn seine Halsadern anschwellen und die Augen herausquellen, als ob er am Halse gewürgt würde, wenn die Brust keuchend auf und ab wogt, die Schultern sich hochziehen und der Atem stoßweise gehackt wird, wenn der Sänger sich auf die Fußspitzen stellt, als ob hierdurch der hohe Ton leichter herauskommt, kann jeder Laie gewiß sein, daß es mit der Ausbildung der Stimme nicht weit her ist. Wichtig ist auch die Mundstellung. Wenn der Mund nur breitgezogen und die Oberlippe an die Zähne angeklemmt gehalten wird und bei hohen Tönen der Mund noch mehr sich verbreitert, so muß der Ton flach oder grell, schrill sein. Ebenso ist das stete Gegenteil verwerflich. Sobald man die oberen Zähne niemals zu Gesicht bekommt und die Oberlippe immer trauernd herunterhängt, so ist die Klangfarbe unnatürlich hohl und dunkel. Ebenso ist das zu weite Mundaufreißen genau so falsch wie die Kieferklemme. In beiden Fällen ist der Ton niemals einwandfrei. Die Oberlippe muß stets erhoben sein beim idealen Gesang, bei e i A müssen die Oberzähne sichtbar sein. Ebenso bei fröhlichen neckischen Liedern. Der Ton muß scheinbar sich von den Lippen ablösen wie beim natürlichen Sprechton. Im guten Forte muß der Kopf erhoben sein und der Oberkörper sich nach hinten neigen. Diese Haltung hat zu dem Irrglauben geführt, als würde der Unterleib hierbei herausgesteckt. Dieser ist stets eingezogen, und das Kreuz wird im Forte gehöhlt.

Und nun zum Hören! Stimmen, die hart, heulig, heiser, gläsern, belegt klingen, sind stets falsch ausgebildet. Selbst wenn die Naturstimme spröde war, muß sie bei guter Schulung weich werden. Ebenso sind Sänger, die nur schreien können, die über keinen Pianoton verfügen, vom Publikum abzulehnen, da sie alles mit falschem Brustansatze singen. Gut gebildete Stimmen klingen im Piano und Forte weich, da sie aus der Kopf- und Mittelstimme in den Vollton hineingereift sind. Ein Vokalist, der wegen Indisposition um Nachsicht gebeten hat und alles forte singt, beweist, daß er nichts gelernt hat; daß er überhaupt nicht leise zu singen vermag. Denn mit Kopf- und Mittelstimme könnte er immer noch zufriedenstellend singen und seine Indisposition verdecken. Damit, daß jede gutgebildete Stimme weich klingt, ist nicht gesagt, daß jede weiche Stimme gutgebildet ist. Denn Knödelstimmen sind weich und doch unfrei. Wenn der Hörer den Eindruck empfängt, daß der Sänger oder die Sängerin mit zwei verschiedenen Stimmen, einer weiblichen und einer männlichen, singt, so ist die Schulung natürlich ungenügend gewesen. Beim Sänger ist das Kopfregister nicht abgerundet worden, so daß der Kopfton weibisch, bei der Sängerin das Brustregister nicht zurückgedämmt worden, so daß es roh männlich klingt. Der Laie darf also nur ein Register bei guten Sängern hören. Grundfalsch ist es aber, wenn der Sänger nur ein (das Brust-)Register benutzt. Da hört der Laie freilich nur ein Register und doch ist die Ausbildung falsch. Der gute Sänger gebraucht drei Register, aber hat sie so fein verschmolzen, daß sie den Anschein des Einregisters erwecken. Der Brusteinregistersänger hat ein hartes Organ und kann nicht leise singen.

Wenn der Kenner bei guten Sängern Registerwechsel bemerkt, so ist das keine Schande für den Sänger, sondern im Gegenteil freut sich der Kenner zu hören, wie fein die Register vertauscht werden, ohne daß der Laie etwas hört. Daß z. B. in der Höhe die Mittelstimme zur Entlastung der Vollstimme herangezogen, oder daß Kopf- statt Brustpiano genommen wird. Das Piano darf aber beim Mann nie weibisch statt weich, beim Weib nie flach, piepsig klingen, sondern muß rund und saftig sein. Der Laie muß unterscheiden lernen zwischen dem lockern schönen Vibrato, das jede schöngebildete Stimme aufweist und dem scheußlichen Tremolo, das auf zuviel Luftabgabe und wackligem Kehlkopf beruht. Beim Vibrato ist der Grundton rein zu hören und gute Obertöne klingen mit, beim Tremolo steht der Ton nicht fest (er schettert) und macht den Eindruck eines schlechten unreinen Trillers. Wer unrein singt, ist schlecht geschult. Wird stets zu tief gesungen, so ist die Ausbildung ganz schlecht (es besteht Brustansatz). So singen mehrere Tenöre in L. Der eine war früher Bariton, während er in der Anlage wirklich Tenor ist. Anstatt, daß das Organ nun aber vom Kopfton aus verstärkt wurde, schraubte der schlechte Lehrer den Bariton hinauf. Wenn dergleichen nicht von den Kapellmeistern gehört wird, ist es vom Publikum erst recht nicht zu verlangen. Ein andrer Tenor bietet einen bejammernswerten Anblick. Er wird rot wie ein Puter und man befürchtet, er platzt wie ein Brüllfrosch. Nicht ganz so schlimm ist es, wenn zu hoch gesungen wird. Dies beweist wenigstens, daß das Organ nicht überanstrengt wird. Es ist zuviel Kopfton vorhanden und die Brustmischung zu gering. Schön klingt's freilich auch nicht. Doch sind solche Stimmen leichter zurechtzurücken als die Brüllstimmen.

[1] Was sollen die armen Kritiker eigentlich alles können? D. Schriftltg.

Beim besten Sänger klingen die Vokale schön rund und weich, und die Konsonantenaussprache ist deutlich. Es kann jemand sehr gute Aussprache haben und doch ist der Vokalklang fürchterlich, weil nicht beide verschmolzen sind. Jedenfalls ist es viel besser, volle freie Vokale zu singen und weniger scharf zu artikulieren, als umgekehrt. Denn bei richtiger Vokalformung bessert sich die Aussprache leicht von selbst. Wenn aber bei bester Aussprache die Vokale schlecht klingen, ist Rettung ziemlich aussichtslos. (Viele Coupletsänger!)

Obschon es bedauerlich ist, wenn jemand schlechten Gesang für schön hält, so ist dieser Gehörsfehler immer noch zu verzeihen. Das Tollste ist es, daß es Leute gibt, die wirklich schönen und richtigen Gesang für falsch erklären. Welcher Schaden für die Kunst durch solche verbohrte Ohren angerichtet wird, wenn ihre Besitzer sich als Direktoren, Kapellmeister, Kritiker, Organisten in leitenden Stellungen befinden, ist gar nicht zu beschreiben. Die meisten Menschen halten die richtigen Stimmen für „zu klein". Die meisten „großen" Stimmen sind aber harte Schreistimmen. Andere halten den Knödelton für ihr Ideal und hören nicht, daß der Ton hinten im Halse steckt. Sie finden das herrlich. Die Leute können sonst sehr tüchtig in ihrem Musikspezialfache sein, aber als Stimmbeurteiler sind sie eine Strafe schwerer als die ägyptischen Landplagen. Dabei sind oft die perversesten Ohren von ihrer Unfehlbarkeit am meisten überzeugt. Guter Tonbildungsunterricht wäre ein Segen für sie, doch sie sind dazu zu alt. Ein kleiner Fortschritt ist gegen früher sicher zu verzeichnen. In meiner Jugend galt das Piano noch für schwerer als das Forte. Jetzt hat die Ansicht des Gegenteils, nicht zuletzt durch meine Schriften „Die Kunst der idealen Tonbildung, Entwicklung der Stimme, Sprechton, Meisterschaft" erheblich an Boden gewonnen.

Hoffentlich trägt dieser Aufsatz dazu bei, daß die Ohren für die Beurteilung des Gesanges mehr geschärft werden. Der gute Schulgesang muß schon den Keim zum richtigen Tonansatz und Gehör legen.

Musikbriefe

Halle a. S. Ein unbekanntes Werk von Friedemann Bach, die Kantate „Gott fähret auf mit Jauchzen", erlebte (beim Jahresfest des Evangelischen Kirchenmusikvereins für die Provinz Sachsen) zu Halle a. S. seine erfolgreiche Uraufführung. Aus der für Chor, Soli, Orchester und Orgel geschriebenen Komposition heben sich der Eingangschor und die Baritonarie „Erschallet ihr Klüfte" (mit zwei obligaten Trompeten) als genial entworfene, aus starkem Empfinden und flammendem Temperament heraus geborene Stücke hervor. Der unbekannte Choral „Herr Jesu, zieh uns für und für" schließt das Werk stimmungsvoll ab. Die Aufführung durch den altehrwürdigen Stadtsingchor (Leitung: Chordirektor Karl Klanert) mit der Sopranistin Frau Dr. Heddy Stuhlweißenburg aus München und dem Baritonisten Fritz Kerzmann aus Halle a. S. verlief ungemein glänzend. — Bei dem Begrüßungsabend fand das „gemütherfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen, vorgestellet in zween Aufzügen" von Arnold Schering den lebhaftesten Anklang. Die Handlung spielt am 21. März 1737 in Bachs Kantorwohnung in der Thomasschule sowie in dem öffentlichen Apelschen Garten in Leipzig und behandelt einen Konflikt zwischen Bach und dem unmusikalischen Rektor Ernesti von der Thomasschule, welch letzterer schließlich durch — Musik kuriert wird. Als Gelegenheitsarbeit wirkt das Ganze recht hübsch, nicht zuletzt durch die von vielen Fremdwörtern durchsetzte Sprache der Zeit. — Als Ergänzung zu den praktischen Vorführungen verband sich mit der Tagung eine Ausstellung historisch bedeutsamer Musikwerke hallischer Meister aus alter und neuerer Zeit. Manche Kostbarkeit gab es da zu sehen und die Anordnung nach Sachgruppen (Orgelspiel — Gemeindegesang und Liturgie — Sologesang — die kleinen Chorformen — die große Chormusik und Musikgeschichtliches) erwies sich als sehr glücklich. Leider war die zeitgenössische Produktion gar nicht vertreten, was vielfach als Mangel empfunden wurde. — In einer Orgelfeierstunde führte der Organist der Marktkirche, Studienrat Oskar Rebling, mit gewähltem Geschmack und feiner Farbenmischung charakteristische Werke hallischer Orgelkomponisten vor (Zachow, Kirchhoff, Friedemann Bach und Karl Zehler). Eine geistliche Musikaufführung der vereinigten Kirchenchöre von Halle a. S. gab dem Feste einen glänzenden Ausklang. Man hörte hier Chöre von Prätorius, Edelmann, Scheidt, Franz (Doppelchor Psalm 117), Zehler (Psalm 100). Als die bedeutendste Leistung hob sich der Vortrag einiger Chöre aus dem Oratorium „Hiob" von Karl Loewe heraus. Der Pauluskirchenchor unter Leitung von Karl Boyde setzte für diese charakteristische Musik ganz ausgezeichnete Kräfte ein. Eine interessante Solokantate für Baß und Streichinstrumente von Johann Philipp Krieger kam infolge unzulänglicher Ausführung nicht recht zur Geltung. Die Musikaufführung als Ganzes zeigte, daß die musica sacra in den Chören Halles eine vortreffliche Heimstätte findet. Kl.

*

Nordhausen. Naturgemäß stand auch hier die erste Hälfte des verflossenen Musikwinters durchaus im Zeichen Beethovens, dessen 150. Geburtstag man entsprechend den einer Mittelstadt zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln würdig zu feiern wußte. So eröffnete das Städtische Orchester unter Hans Maier die Reihe seiner Symphoniekonzerte mit einem Beethoven-Abend, der uns neben der zweiten Leonorenouvertüre die fünfte Symphonie in glänzender Aufführung brachte. Als Solist wirkte Prof. Bertrand Roth (Dresden) mit, der das fünfte Klavierkonzert und die Sonate Op. 27 Nr. 2 in tiefschürfender, durchgeistigter und abgeklärter Auffassung spielte. Der Konzertverein hatte zum 17. Dezember das Würzburger Schörg-Quartett geladen; in hoher künstlerischer Vollendung boten die Gäste die Streichquartette Op. 18 Nr. 4, Op. 59 Nr. 1 und Op. 131 und gestalteten so den Abend zu einer wahrhaft festlichen Geburtstagsfeier. Auch der Bildungsverein veranstaltete für seine Mitglieder einen besonderen Beethoven Abend, an dem das Städtische Orchester unter Hans Maier außer den Ouvertüren zu Coriolan und Egmont die Pastoralsymphonie in meisterlicher Ausführung erklingen ließ. Die Solistin dieses Abends, Paula von Florentin-Weber vom Stadttheater Magdeburg, war leider nicht glücklich disponiert. Der Frühsche Gesangverein unter Musikdirektor Lindenhan brachte nach hingebenden, mühevollen Vorbereitungen die Missa solemnis zu einer sehr achtbaren Aufführung, wirksam unterstützt von dem Soloquartett, zu dem außer Käthe Neugebauer-Ravoth, der unstreitig die Palme des Abends gebührt, Anna Hardt (Hamburg), Kammersänger Willy Schmidt (Berlin) und Opernsänger Xaver Mang (Weimar) gehörten. In der ersten künstlerischen Morgenfeier des Stadttheaters ehrte Konrad Ansorge mit der großzügigen Wiedergabe der Sonaten Op. 53 und 111 das Andenken des Meisters. Den Abschluß der Beethoven-Feiern bildete die in einem späteren Konzert des Städtischen Orchesters gespielte Eroica. Aber auch sonst bot das Musikleben Anregungen in reicher Fülle. Das Städtische Orchester veranstaltete außer dem oben erwähnten noch sechs weitere Symphoniekonzerte, in denen eine Fülle wertvoller Orchesterwerke den hiesigen Musikfreunden erschlossen wurde: Haydn, Militär- und Oxfordsymphonie, Mozart, Es dur-Symphonie Nr. 39 und Idomeneo-Suite (bearbeitet von Busoni), Mendelssohn, Hebriden, Wagner, Faust- und Tannhäuser-Ouvertüre, Siegfried-Idyll, Liszt, Prometheus, Brahms, 2. Symphonie, Dworschak, 5. Symphonie, Niemann, Rheinische Nachtmusik, dazu ein Konzert mit ganz entzückenden kleinen Orchestersätzen alter Meister, z. B. Gluck, Grétry, Rameau; hier wirkte als Solist auf der Viola d'amore Herr Hugo Roye (Merseburg) mit, der Werke von Martini, Milandre und Rameau zu Gehör brachte. Von den übrigen Solisten dieser Konzerte sei zuerst Hans Maier erwähnt, der mit Mozarts 6. Violinkonzert und der Chaconne von Bach viel wohlverdienten Beifall erntete, sodann die Cellistin Margrit Werlé (Berlin), die jedoch mit den Rokokovariationen von Tschaikowsky sich ein zu hohes Ziel gesteckt hatte, sowie endlich als Sängerinnen Erna Zachen von hier und Lotte Mäder aus Leipzig. Im Konzertverein erschien zunächst das Berliner Vokalquartett, in dem Lotte Leonard mit Recht dominierte, mit Schumanns Spanischem Liederspiel und den Liebesliederwalzern von Brahms. Ein weiterer Abend gehörte dem Münchner Meistersänger Heinrich Knote, der in Liedern von Liszt und Strauß, sowie in Wagner-Bruchstücken den Glanz seiner wunderbaren Stimme erstrahlen ließ und natürlich die Zuhörer zu begeisterten Ovationen mit fortriß. Der diesjährige Komponistenabend war Hugo Kaun gewidmet; der Komponist begleitete am Flügel eine Anzahl Lieder und Duette, für die sich Eugen Brieger und Margarete Brieger-Palm einsetzten, und spielte dann in Gemeinschaft mit Edith von Voigtländer, deren sich stetig vertiefende Kunst die Kompositionen Kauns voll ausschöpfte, Fantasiestücke und die Suite „Aus Italien" für Violine und Klavier. Sehr seltene Genüsse bot der letzte Abend, an dem die Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente aus Hannover zusammen mit Walter Gieseking zu Gaste waren. Mozarts Es dur-Quintett und ein B dur-Quintett von Gieseking, beide für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Waldhorn, sowie die Sonate in f moll für Klarinette und Klavier Op. 120 von Brahms bildeten die mit starkem Beifall aufgenommene Vortragsfolge. Mit zwei Klaviersoli von Chopin (Nokturno Fis dur Op. 75_2) und Liszt (Franziskus-Legende) erwies sich Walter Gieseking als Pianist großen Formates. Der Frühsche Gesangverein veranstaltete drei Konzerte. Das erste galt der Feier des 100. Geburtstages seines Gründers Armin Früh, von dessen Kompositionen eine geschickte Auswahl aufgeführt wurde. Im zweiten gelangte, wie bereits erwähnt, die Missa solomnis zur Aufführung, und im dritten kam Händels entzückendes Pastorale „Acis und Galatea" mit Elisabeth Reichel, Paul Bauer und Albert Fischer als Solisten in einer fein ausgefeilten Wiedergabe auch hier zu Gehör. Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht" schloß sich an (Solisten: Lise Funke, Paul Bauer, Albert Fischer), fiel aber trotz vortrefflicher Ausführung gegenüber dem ersten Werke etwas ab. Von den künstlerischen Morgenfeiern

des Stadttheaters waren zwei der Musik gewidmet: Konrad Ansorge erwähnte ich bereits, er spielte außer den angeführten Beethoven-Sonaten noch die f moll-Sonate Op. 5 von Brahms. Sodann war Max von Schillings mit eigenen Kompositionen zu Gaste, außer dem Hexenlied, das Walter Oehmichen vom hiesigen Stadttheater ausdrucksvoll sprach, hörten wir eine Auswahl seiner Lieder, darunter auch einige der Glockenlieder, für die der gewaltige Tenor von Oskar Bolz eintrat. In gewissem Sinne gehört hierher auch das erste Thüringische Musikfest in Sondershausen, über das hier bereits von anderer Seite berichtet ist, denn es bot den hiesigen echten Musikfreunden Gelegenheit, Werke zu hören, deren Aufführung mit unseren Mitteln am Orte nicht möglich ist. Aus demselben Grunde werden ja auch die allsonntäglichen Lohkonzerte in Sondershausen von hier aus gern besucht, ein Beweis, daß das Lohorchester über seinen Wohnsitz hinaus als Kulturfaktor eine wesentliche Bedeutung hat.

Dr. Reichel.

*

Rudolstadt. (Historisches Musikfest am 24. und 25. September.) Seit etwa hundert Jahren bestehen deutsche Musikfeste. Im Laufe der Zeit sind sie zu mächtigen Kundgebungen des deutschen musikalischen Geisteslebens geworden: fünf und mehr Konzerttage, eine Fülle auserlesener Werke, Künstler voll Intelligenz und Können, Riesenorchester, Dirigenten von Weltruf — ein Musicokosmos in leuchtender Farbenpracht! Selbst der Krieg hat nicht viel daran geändert — das 9. deutsche Bach-Fest in Hamburg war eine Tonfeier von gigantischem Umfange. Selbst für den musikalisch vorgebildeten Hörer war es kaum möglich, die Fülle der Darbietungen geistig zu verarbeiten. Da war es denn ein glücklicher Gedanke von den Veranstaltern des Rudolstädter Musikfestes, den Rahmen von vornherein enger zu spannen, im einzelnen aber sorgfältig in Wahl und Anordnung der Werke vorzugehen. Schon das Beiwort „historisch" deutet auf die von der Regel abweichende, den entwicklungsgeschichtlichen Gedanken betonende Form dieses Musikfestes. Das hatte den Vorzug, die hervorragenden Meister der Tonkunst nicht als isolierte Größen einsam in wolkenloser Höhe thronen, sondern sie aus ihrer Zeit, aus der Mitte der um sie gescharten kleineren, gleichfalls bedeutenden Talente herauswachsen zu sehen. Das Rudolstädter Musikfest beschränkte sich auf die Musik der thüringischen Heimat: Bach und Händel diesmal nicht im Mittelpunkt, sondern als prächtige Eckpfeiler für die Mittelgruppe der thüringischen Ahnen und Zeitgenossen. Mit hohem künstlerischem Sinn war das Ganze aufgebaut. Das erste Konzert stellte ein „Collegium musicum am Rudolstädter Hofe im 18. Jahrhundert" dar, gab also ein intimes Bild der Rudolstädter Hofmusik mit ihrem bedeutendsten Meister Ph. Heinr. Erlebach im Vordergrund; im zweiten erweiterten sich die, doch immer engen Grenzen der Hofmusik zur freien deutschen „Hausmusik", der Berliner Madrigalchor (Leitung: Prof. C. Thiel) sang Madrigale und Lieder aus alter und neuer Zeit; das dritte hob aus der Musik des deutschen Bürgertums wie ein funkelndes Juwel das musikalische Schaffen des kernigen Thüringer Geschlechtes der Bache heraus; der letzte Abend faßte wie eine reife Frucht die Musik des sächsischen Stammes in Händels wuchtiger „Saul"-Tragödie zusammen. Hervorgehoben seien im einzelnen die Werke Erlebachs; sie legten Zeugnis von einer gefühlvollen Kunst ab, die dem vielfach gesellschaftlichen Charakter der Hofmusik dieser Zeit einen sehr persönlichen Stil gab. Werke wie die Sonate für Violine, Viola di Gamba und Basso continuo und die Arien „Meine Seufzer" und „Ihr Gedanken quält mich" lassen in ihrer warmflutenden Melodik innige Herzenstöne hervordringen. Eine reife künstlerische Leistung bildete die von Musikdirektor Ernst Wollong geleitete Aufführung des „Saul". Hoher dramatischer Schwung in den Orchester- und Chorpartien, lebendige Charakteristik durch die Solisten, namentlich Dr. Joachim Moser (Saul), Lotte Mäder (Michal) und Valentin Ludwig (Jonathan) zeichneten sie aus. Von den übrigen Solisten des Festes verdienen besondere Beachtung Konzertmeister Jos. Natterer und das Natterer-Quartett, Solocellist Reinh. Lindenberg und Universitätsmusikdirektor Volkmann (Orgel). Am Cembalo wirkte Prof. M. Seiffert, der auch die Generalbaßbearbeitung ausgeführt hatte. Den Gesamtcharakter gab dem Rudolstädter Fest der ganz auf die historische Idee eingestellte, geläuterte Kunstgeschmack, der unter Ablehnung jeder äußeren Wirkung, etwa des virtuosen Elementes, Werke um der Werke und ihrer Meister, Kunst um der Kunst und ihrer ethischen Kraft willen bot zur Erziehung eines wahren und gesunden Kunstempfindens. Daß diese Bestrebungen eine alle äußeren Hemmungen überwindende Verwirklichung des künstlerischen Ideals, soweit als möglich, erfuhren, ist in erster Linie dem Leiter und gleichsam der Seele der Veranstaltungen, Musikdirektor E. Wollong zu verdanken.

Dr. C. Roesler.

*

Sondershausen. Das vorletzte Loh-Konzert brachte noch ein besonderes musikalisches Ereignis: die erste Aufführung der Sinfonia patetica von Gottfried Herrmann, der von 1844 bis 1852 hier Hofkapellmeister war und 1878 in Lübeck gestorben ist. Das Werk ist 1841 entstanden und wurde noch im selben Jahre in Berlin und im Leipziger Gewandhaus aufgeführt, aber an beiden Stellen als „talentlos" abgelehnt. Der Komponist hielt es dann zurück, und so blieb es vergessen, bis es Dr. Göhler im Lübecker Stadtarchiv neu entdeckte. Er hat es bisher auch in Lübeck und Leipzig mit großem Erfolg aufgeführt. Die Symphonie ist zunächst geschichtlich dadurch interessant, daß sich hier ein dem Boden der Romantik entsprossener Symphoniker offenbart, der in bewußter Anknüpfung an Beethoven bereits 1841 auf Bahnen wandelt, die viel später Richard Wagner einerseits (im Tristan) und Brahms andererseits neu fanden. Darüber hinaus aber besitzt sie bedeutende Eigenwerte, die ihr auch in der Gegenwart lebhaftes Interesse sichern durften: knappe, charakteristische Thematik, Kühnheit der Harmonien, eigenartige Mischung der Klangfarben unter besonderer Verwendung der Bläser, vor allem aber enthüllt sich in ihr eine reiche Künstlerseele voll ernsten Ringens und Strebens. Im übrigen sei auf die treffliche Analyse von Dr. Göhler (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Augustheft 1919) verwiesen. Das Loh-Orchester unter Prof. Corbachs Führung setzte alle Kräfte ein, um dem schwierigen Werke zum Erfolge zu verhelfen. Dieser blieb ihm auch hier treu, und es wäre zu wünschen, daß sich recht viele Konzertsäle diesem bedeutenden Werke öffneten.

Dr. Reichel.

*

Ulm. Allen widrigen Zeitverhältnissen zum Trotz, oder gerade ihretwegen herrschte im Winter 1920/21 auch hier reges Konzertleben. Größere Chorwerke in solch rascher Folge wie in diesem Jahr bringen zu können, ist selbst dem tatkräftigsten Dirigenten nur bei besonderer Sing- und Arbeitsfreudigkeit aller Mitwirkenden möglich. Schon im November erstand Bachs Matthäuspassion in voller Größe. Solisten: E. Luitlen, K. Weizsäcker, die Herren Fischer, Weil, Sontheimer. Als zweites Chorwerk bekam man Wagners verhältnismäßig selten aufgeführtes Liebesmahl der Apostel zu hören, wobei mehrere Vereine mitwirkten. Wolfs „Hymne an das Vaterland" und Wagners „Wotans Abschied" fanden großes Interesse. Als Karfreitagskonzert kam das Deutsche Requiem von Brahms zur Aufführung. Solisten: Marianne Schmitt und J. Neudörffer (Stuttgart). Als Höhepunkt und Ausklang folgten dann noch anläßlich des Bach-Festes die Kantate „Schauet doch und sehet" und das herrliche Magnifikat, über das an dieser Stelle ja schon berichtet wurde. Dirigent sämtlicher Chorwerke war Friedrich Hahn. — Die Zykluskonzerte brachten uns mit Paul Bender, Luise Willer, einem Kammerkonzert des Wendling-Quartetts, einem Schubert-Abend (Trio B dur, Forellenquintett, Solisten: Helene Zimmermann, Melanie und Else Michaelis, Philipp Haaß und Ludwig Säger) hohen Genuß. — Im Rahmen der Liedertafel wurde von Prof. Pauer und Fr. Hahn die Introduktion, Passacaglia und Fuge Op. 95 von Reger für zwei Klaviere, außerdem von Prof. Pauer die Sonate a moll Op. 46 von J. Haas und Alt-China, Suite für Klavier Op. 63 von W. Niemann geboten; Karl Erb, von vielen freudig begrüßt, sang Lieder von Pfitzner und die Lieder des Glücks von Haas. Bei einem zur Hauptsache vom Männerchor des Vereins bestrittenen Abend lernte man in Frieda Dierolf (Stuttgart) eine sehr sympathische Sängerin kennen. Was sich bei eifrigem Zusammenarbeiten mit einem Liebhaberorchester — die Orchesterfrage (städtisches Orchester) harrt immer noch der Lösung — erreichen läßt, zeigte ein Kammerkonzert (Dir. Fr. Hahn) mit Werken von Teleman, Bach, Gluck, Rameau und Mozart. — Welch tiefen Eindruck ein Beethoven-Abend des Busch-Quartetts, Streichquartett a moll Op. 132 und e moll Op. 59 hinterließ, bedarf ja keines weiteren Wortes. — Mit Liedern von Pfitzner, Wolf, Knab und Wetz führte sich Maria Frohnmayer ein.

*

Buenos Aires. Die deutsche La Plata-Zeitung in Buenos Aires schreibt über das zweite Konzert des Wendling-Quartettes am 10. August 1921, das dieses dort auf seiner Konzertreise durch Südamerika gab: „Was die größten Solisten, was die bekanntesten Namen der Kunstwelt nicht vollbringen konnten, das Wendling-Quartett hat es erreicht: ein überfülltes Haus (welch ein ungewohnter Anblick!), eine in tiefster, man könnte sagen, in religiöser Ergriffenheit lauschende Menge, die atemlos, wie in einem Tempel dem Opfergange beiwohnte, der hier dem unbekannten Gotte der Klangschönheit, der musikalischen Verklärung dargebracht wurde. Die Quartettvereinigung der vier Stuttgarter Künstler, die zu einer so vollkommenen Gemeinschaft geworden ist, daß man versucht sein könnte, den Einzelnen und das Einzelne bei ihnen überhaupt nicht mehr zu fühlen, reißt hoch empor aus allem, was uns die Konzertflut dieses Winters gebracht hat. Sie „verklären", sie stimmen zur Andacht. Der Klang einer andern Welt dringt aus den vier alten italienischen Instrumenten, die unter den Meisterhänden dieser vier Männer die ganze jenseitige Pracht, die unaussprechlich sehnsuchtsvolle und aristokratische Kantilene ihrer Seelensprache voll ertönen lassen können. Technische Reife, ein höchster Adel der Tonbildung und erlesenstes Stilgefühl fließen untrennbar ineinander. Damit soll nichts gegen die beiden Mittelstimmen gesagt sein. Jeder einzelne der vier Künstler ist dem anderen kongenial. Aber das Unerhörte an der Kunst dieser Meister ist das geheimnisvolle Gesetz ihrer Beziehungen zueinander und die Oekonomie, mit der sie die ihnen jederzeit zur Verfügung stehende technische Prominenz anzuwenden wissen. Die vollendete Qualität des musikalischen Vortrags vor allem, die unerhörte Plastik in der Herausarbeitung der Themen, die absolute Klarheit der Phrasierung, die in ständiger, schwellender Beweglichkeit und ewiger Kontinuität des Wechsels schwelgende Dynamik verleitet nie zu Extravaganzen. Das lebt alles organisch, hebt und senkt sich in natürlichem Rhythmus, das atmet und pulsiert. Die Sparsamkeit in der Anwendung der Charakteristik und des individuellen Ausdrucks fördert, immer in engster Anlehnung an den Verlauf der Musik, Steigerungen, Gegensätze, Extreme zutage, die, an sich bewundernswert, noch bewundernswerter dadurch werden, daß sie nicht für sich, sondern für den restlosen erschöpfenden Ausdruck der Musik wirken. Hier verspürt man die wahre Tradition des Kammermusikstiles, die nicht nur von un-

geheurer Arbeit, von unendlich feinem Detailempfinden, von glücklichster Verbindung zwischen Kunstverstand und Einfühlungsvermögen zeugt, sondern die nur als Synthese aus langer, fruchtbarster Ueberlieferung heraus entstanden sein kann. Dies dürfte das Erbe des Geistes Joachims und seines Quartetts sein. Die bewunderungswürdige, fast verloren gegangene kammermusikalische Schulung des 18. Jahrhunderts hat sich mit dem überaus verfeinerten Empfinden des modernen Zeitgeistes verbunden. Die bewußte Ablehnung des Virtuosentums erscheint als Grundziel des Wendling-Quartetts: Es ist, um auf eben Gesagtes zurückzukommen, „Verklärung" im Sinne des Antivirtuosentums in seiner reinsten Form. Ehrfurcht und Selbstlosigkeit, Verzicht auf die Geste sind die Voraussetzungen für diese Art des Musizierens. ... So war es nicht verwunderlich, daß sich das Konzert zu einer Riesendemonstration für die Kunst des Kammermusikstiles, der für die hiesigen Ohren so viel neue, ungewohnte Reize bietet, auswuchs. Das Publikum erzwang die Wiederholung des Borodinschen Notturno und zum Schluß eines Satzes aus Mozarts D dur-Quartett. Die kühnsten Erwartungen, die man sich vom Erfolg des Wendling-Quartetts gemacht hatte, sind übertroffen."

Kunst und Künstler

— Anton Bruckners Briefe. Der bekannte Bruckner-Forscher Franz Gräflinger hat es unternommen, die gesamten Briefe Anton Bruckners zu sammeln und herauszugeben. Er bittet zu diesem Zwecke alle Freunde der Bruckner-Sache, die selbst im Besitze solcher Bruckner-Dokumente sind oder von solchen etwas wissen, ihm die Originale zu leihen oder eine in Rechtschreibung, deutschen und lateinischen Buchstaben, Interpunktion, Gliederung vollkommen originalgetreue Abschrift der Briefe zu übermitteln. Auch für zweckdienliche Nachrichten in dieser Sache, Mitteilung der Anschriften von Besitzern solcher Bruckner-Original-Dokumente ist er dankbar. Die Sendungen sind an Franz Gräflinger, Musikschriftsteller, Linz a. D., Lessinggasse 8, zu richten. Die Sammlung der Briefe Anton Bruckners erscheint in der Deutschen Musikbücherei des Verlages von Gustav Bosse in Regensburg.

— Zum Gedächtnis Engelbert Humperdincks wird das Nationaltheater Mannheim noch in dieser Spielzeit seine Oper Die Königskinder zur Aufführung bringen. Ihr soll sich späterhin Hänsel und Gretel in einer vollständigen Neuinszenierung anschließen. Humperdincks Bearbeitung von Aubers „Ehernem Pferd" wird noch für diese Spielzeit vorbereitet.

— Beiträge für Hugo Riemanns Grabdenkmal werden an Riemanns Nachfolger, Prof. Dr. Hermann Abert, Leipzig, Schwägrichenstraße 19, erbeten.

— Bayreuther Festspiele 1923. Die Deutsche Festspielstiftung Bayreuth und der Allgemeine Richard-Wagner-Verein teilen nach Verständigung mit Siegfried Wagner mit, daß, einen weiteren günstigen Verlauf der Werbung für die Festspielstiftung vorbehalten, bei den Bayreuther Festspielen im Jahre 1923 voraussichtlich Die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal und Der Ring des Nibelungen aufgeführt werden.

— In Darmstadt wird unter Michael Ballings musikalischer Leitung demnächst Erwin und Elmire, Schauspiel mit Gesang von Goethe, mit der aus dem Jahre 1776 stammenden, bisher ungedruckten Musik der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar aufgeführt.

— Das Wendling-Quartett, über das wir heute einen Bericht aus Buenos Aires bringen, wurde mit außerordentlicher Wärme und Freude in Argentinien aufgenommen. Die Stärke der Anteilnahme an dem Quartett und an deutscher Musik geht am deutlichsten daraus hervor, daß es in Buenos Aires zu zwölf Konzerten verpflichtet wurde.

— Der Städtische Musikverein Düsseldorf veranstaltet unter Generalmusikdirektor Prof. Karl Panzners Leitung zehn Winterkonzerte. Zur Aufführung gelangen an bemerkenswerten Werken u. a. Berlioz' Totenmesse, Bruckners VII. Symphonie, W. v. Baußnerns Hohes Lied vom Leben und Sterben, Kasuts Sturmlied und Rich. Straußens Alpensymphonie. — Ferner finden zwölf große Orchesterkonzerte unter gleicher Leitung statt, die u. a. folgende Literatur vermitteln: Bruckners III. Symphonie, Büttners II. Symphonie, Schmidts II. Symphonie, Strauß' Musik zum Bürger als Edelmann, Anders' Der Beter und Weihen des Lebens, Moritz' Burleske für Orchester, Hennings symphonische Suite, Kleins Ouvertüre Sibirien und Kreidens Klavierkonzert.

— Generalmusikdirektor Bruno Walter wird in diesem Winter einen längeren Urlaub nehmen, um Gastspielverpflichtungen in Spanien nachkommen zu können.

— Der Kapellmeister Dr. Julius Maurer ist als Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Nürnberg verpflichtet worden.

— Das opernlose Meininger Hoftheater plant in diesem Winter vier Festspielopern: Tristan und Isolde, Bohème, Rosenkavalier, Lohengrin, unter Heranziehung allererster Solisten.

— Das Rostocker Stadttheater veranstaltete am 8. und 9. Oktober ein zweitägiges Hugo-Kaun-Fest in Anwesenheit des Komponisten. Eingeleitet wurde dasselbe mit einem Symphoniekonzert das städtischen Orchesters unter Leitung von Heinrich Schulz mit den Werken: III. Symphonie in e moll, Klavierkonzert mit Orchester, welches der ausgezeichnete Kaun-Schüler Adolf Watermann (Berlin) vortrug, und Ouvertüre Am Rhein. Die Rostocker Kammermusik-Vereinigung hatte vorher das Publikum bereits mit der Kaunschen Kammermusik vertraut gemacht. In einer Morgenfeier beleuchtete Direktor Neubeck das Leben und Schaffen des Meisters, worauf Martha Weber-Neubeck, Hedwig Gera und Alfred Fischer das Publikum mit Kaun als Liederkomponisten bekannt machten. Abends folgte die Erstaufführung der phantastischen Oper Der Fremde. Die Spielleitung (Josef Turnau) hatte im bewußten Gegensatz zu der Uraufführung den stilisierten Rahmen in Wort und Szene gewählt, im Zusammenhang auch das Ballett (Valerie Lindau) symbolisiert. Der Erfolg, an dem der Dirigent Fritz Mechlenburg und die Träger der Hauptpartien (Titelrolle: Alfred Fischer, Hein: Paul Schönfeld, Godiva: Käte Traß) wesentlichen Anteil hatten, war außerordentlich.

— Siegfried Wagner ist nach Christiania gereist, um dort mehrere Konzerte der norwegischen Philharmoniker zu dirigieren. Auf dem Programm stehen Werke von Richard Wagner sowie eigene Werke des Dirigenten.

— Alban Berg, ein Schüler Arnold Schönbergs, ist mit der Fertigstellung einer Oper nach Büchners „Wozzek" beschäftigt.

— Dr. Alfred Heuß hat die Hauptschriftleitung der im Steingräber-Verlag in Leipzig erscheinenden Zeitschrift für Musik übernommen.

— Der junge Elberfelder Dirigent Th. Hausmann ist als Kapellmeister an das Heidelberger Stadttheater verpflichtet.

— Elise v. Catopol und Hans Batteux von der Berliner Staatsoper wurden von der Intendantur der Königl. Oper in Bukarest zu einem längeren Gastspiel eingeladen. Damit werden zum erstenmal nach dem Krieg deutsche Sänger an einer rumänischen Bühne gastieren.

— Der Münchner Tenorist Hch. Svalan-Schwalb wurde nach einem erfolgreichen Gastspiel als Manrico dem Stadttheater in Basel als I. Tenor verpflichtet.

— Der Schubert-Bund in Wien hat als Ersten Chormeister Anton v. Webern verpflichtet, einen Anhänger der radikal-modernen Musikrichtung.

— Der allen Geigern bekannte Pädagoge Hans Sitt, der seit 1883 am Leipziger Konservatorium tätig ist, tritt jetzt mit 71 Jahren in den Ruhestand.

— Max Menge, der vortreffliche Hamburger Geiger, wurde für eine Reihe von Konzerten des Pfälzischen Landessymphonieorchesters (Leitung Ernst Boehe) mit Violinkonzerten von Beethoven und Mozart verpflichtet.

— Hans Kötscher, früher Konzertmeister in Basel, wurde als Erster Konzertmeister des Düsseldorfer Symphonieorchesters und Primgeiger der Kammermusikkonzerte verpflichtet.

— Zwei Urenkelinnen Paganinis, des berühmten Geigers, unternehmen demnächst eine Konzertreise durch Deutschland; die eine ist Geigerin, die andere Pianistin.

— Julius Weismann, der das alleinige Recht der Komposition von Strindbergs Schwanenweiß erwarb, hat die Oper inzwischen vollendet.

— Dr. Karl Muck hat als Gast die Leitung der Akademiekonzerte des Staatsorchesters in München übernommen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Prof. Dr. Karl August Rau, der Direktor des Fürstlichen Instituts für musikalische Forschung zu Bückeburg, ist in Karlsruhe im Alter von 31 Jahren einer Herzlähmung erlegen. Rau, der geborener Frankfurter war, hatte in Genf, dann in München bei Sandberger und Kroyer Musikwissenschaft studiert und bei Rudolf Louis, Klose und G'schrey praktische Musikstudien getrieben. Er hat sich auch kompositorisch betätigt. Der Tod hat ihn aus einer hoffnungsvoll aufstrebenden und verdienstlichen Laufbahn in jungen Jahren gerissen.

— Der Komponist Ludwig Mendelssohn, als Schöpfer gefälliger Lieder und Instrumentalstücke bekannt, ist in Charlottenburg gestorben. Er war der Vater des Cellisten Felix Robert Mendelssohn.

— Acht Tage nach Therese Vogl, der ersten Sieglinde (26. Juni 1870), ist jetzt eine andere große Wagner-Sängerin, Sophie Stehle (Freifrau Sophie v. Knigge), im Alter von 80 Jahren auf Schloß Harterab bei Hannover verschieden. Sie war in jener Walküren-Uraufführung am 26. Juni 1870 die erste Brünnhilde. Die Hauptwirkungsstätte beider Sängerinnen war die Münchner Oper.

Erst- und Neuaufführungen

— In einem Konzert des Dresdner Tonkünstlervereins kamen als Manuskripturaufführungen Kompositionen von Mozart, Händel und Haydn zum Vortrag. Den köstlichen Mozart-Fund machte der Leipziger Flötist Schwedler: Kompositionen für Spielwerke, die er

für Flöte, Oboe und Bratsche bearbeitet hat. Die zweite „Neuigkeit" war eine g moll-Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß von Händel, deren Klavierpart Hans Sitt ausgesetzt hat. Endlich kam ein Concertante für Oboe, Violine, Viola, Cello und Klavier von Joseph Haydn heraus, ein Werk von entzückender Frische, das Prof. E. Lewicky aufgefunden hat. Hoffentlich werden die Werke durch Drucklegung bald der Allgemeinheit zugänglich gemacht.

— Die neue C dur-Symphonie von V. Andreae wird im Dezember vom Wiener-Konzertverein unter Ferd. Löwe aufgeführt. Auch Prof. A. Nikisch wird die Symphonie im Leipziger Gewandhaus dirigieren.

— H. Suters d moll-Symphonie gelangt zur Aufführung in Darmstadt unter Generalmusikdirektor M. Balling (14. November), ferner in Krefeld (Dr. Siegel) und Trier.

— In Köln wird in diesem Winter die Pantomime aus dem Orient „Nobia" (Die Prophetin) des Kölner Komponisten Fritz Fleck zur Aufführung gelangen. Das Werk besteht aus zwei Bildern und ist für großes Orchester geschrieben.

— In Dresden fand am 2. Oktober die Uraufführung der Sonate Nr. 2 (a moll) Op. 44 für Violoncell und Klavier von Emil Frey (Zürich) durch Kammervirtuos Joh. Smith und den Komponisten statt. Das Konzert brachte außerdem noch handschriftliche Lieder, Klavierstücke und Poeme Freys für Violine und Klavier.

— In Plauen i. V. kamen in einem Karl-Kluge-Kompositionsabend Lieder für Bariton (gesungen von Kammersänger Alfred Kase) und eine größere Tondichtung Die Blinde für gemischten Chor, Sprecherin, Solosopran und -tenor, Geige, Klavier und Harmonium zur Uraufführung.

— Unter Abendroths Leitung werden in Köln eine symphonische Suite „Tag und Nacht" nach Gedichten Ed. Schellenbergs von Joseph Haas und ein Tedeum von W. Braunfels uraufgeführt.

— Die Berliner Singakademie wird drei Choralmotetten für sechsstimmigen Chor a cappella von Georg Schumann zur Uraufführung bringen.

— Eine Serenade von Max Büttner in vier Sätzen für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott wird die Münchner „Neue Bläservereinigung" zur Uraufführung bringen.

— Eine Symphonie von Joan Manén „Nova Catalonia" wird in einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Fritz Rainer erstmals gespielt werden.

— Fr. E. Kochs Oratorium Die Sündflut wird in diesem Winter durch Musikdirektor Ninke in Königsberg aufgeführt werden.

— Walter Gieseking spielte in Oldenburg das Klavierkonzert von Julius Kopsch mit durchschlagendem Erfolge.

Auslands-Nachrichten

— In Palestrina, der Geburtsstadt Giovanni Pierluigis, wurde Anfang Oktober ein Denkmal des italienischen Großmeisters eingeweiht.

— D'Annuncio und Mascagni haben sich zusammengetan, um den Stoff des Befreiten Jerusalem zu einem großen Werk zu „verarbeiten".

— In Neapel wurde vor kurzem die erste futuristische Oper „Die Ueberraschung" des Futuristenführers Marinetti aufgeführt, rief aber einen derartigen Theaterskandal hervor, daß sich die Direktion veranlaßt sah, die „Oper" vom Spielplan gleich wieder abzusetzen.

— An neuen italienischen Opern wurden in letzter Zeit herausgebracht: Ettore Fieramosca von C. A. Cantu (Turin), Lo zingaro cieco von Gazzotti (Modena), Edelweiß von Zappalà, I Compagnazzi von P. Riccitelli (Neapel), Anima allegra von F. Vittadini (Rom).

— Sieger im Preisausschreiben für eine Missa da requiem zum Gedächtnis König Humberts wurde Adolfo Bossi vom Mailänder Konservatorium.

— Das Busch-Quartett gab im Mailänder Konservatorium zwei Abende und erntete mit Werken von Beethoven enthusiastischen Beifall.

— Das erste Symphoniekonzert dieser Spielzeit in Paris durch das „Orchestre de Paris" brachte als Programm: Bach, Beethoven, Mozart. Mlle. Sonia Alny sang zwei Arien aus Figaros Hochzeit, Mme. de Lausnay spielte Beethovens c moll-Klavierkonzert, während Mme. Le Feuve Bachs E dur-Violinkonzert vortrug.

— Die Metropolitan Opera in New York kündigt an, daß es wieder deutsche Opern, Wagner, Mozart, Korngold (Tote Stadt), aufführen wird. — Wie in Paris kürzlich Rheingold, so wurde in der Manhattan Opera Lohengrin unter Leitung Ernst Knochs bejubelt. Im übrigen kehrt man in Amerika zu dem vorkrieglichen Gebrauch zurück, deutsche Opern und Lieder in deutscher Sprache zu singen. Und unsre Stars machen sich zur Reise in die goldenen Gefilde bereit.

— Der von Mrs. Coolidge jährlich gestiftete Preis von 1000 Dollars für das beste Kammertrio wurde dem Engländer Waldo Warner, Bratschist des „London String Quartett", zuerkannt. Sein Werk wurde am Berkshire Festival im September vorigen Jahres vom New Yorker Trio Elshuco gespielt. Warner war übrigens bereits Träger des Cobbett-Preises von London.

— Die finnische Staatsoper in Helsingfors plant in kommender Spielzeit zum ersten Male Aufführungen der Meistersinger, außerdem der Josephs-Legende von Richard Strauß unter Leitung von Prof. F. Mikorey.

— In Barcelona wurde zum erstenmal in Spanien Bachs Matthäus-Passion aufgeführt.

— Das Stadttheater in Lodz ist abgebrannt.

Vermischte Nachrichten

— Die Katharinenkirche in Nürnberg ist als Konzerthaus ausgebaut und als solches am 25. September feierlich der Oeffentlichkeit übergeben worden. Um 1300 erbaut, war der architektonisch reizvolle Bau zunächst als Bestandteil des angebauten (Katharinen-) Nonnenklosters dem katholischen Gottesdienst geweiht. Nach dem Uebertritt der Stadt zum lutherischen Bekenntnis diente auch die Kirche der neuen Lehre. Von 1620 bis 1770 wurde sie nebenbei den Nürnberger Meistersingern als Schul- und Singeraum zur Verfügung gestellt und ist als solcher von Richard Wagner im I. Aufzug seiner Oper verherrlicht worden. Mit dem katastrophalen wirtschaftlichen Zusammenbruch der alten Reichsstadt um 1800 ging es auch mit der Kirche bergab. Ihre zahlreichen alten Kunstschätze wurden um geringes Geld ins Ausland verkauft und Kirche samt Klosterbau mußten zu den profansten Diensten herhalten. Anatomisches Museum, Kunstschule, Militärlazarett, Strohspeicher, Theatermalerei, wiederum Lagerraum, Ausstellungsraum und während des Krieges wieder Speicher für alles mögliche waren einzelne Stationen ihres bunten Schicksalsweges. Nun hat sie die Stadtverwaltung trotz der großen Finanznot mit einem Kostenaufwand von fast einer Million Mark pietätvoll wiederherstellen und (im Altarraum) mit einem Podium, im Kirchenschiff und der Orgelempore mit Stühlen, sowie mit einer modernen Beheizungsanlage ausstatten lassen, um dem „philharmonischen Orchester" endlich ein würdiges Heim zu schaffen. Der anheimelnd stimmungsvolle Raum, der etwa 150 Ausübenden und 1200 Zuhörern Platz gewährt, hat prächtige Akustik und dürfte zumal für Kammermusik geradezu ideale Wirkungsmöglichkeiten bieten, besonders da er von jedem Straßenlärm abseits liegt. Der schöne alte Klosterbau gibt einstweilen den Garderobe- und Erfrischungsraum. Später soll auch er als Museum für den deutschen Sängerbund und als Wirtschaftsanwesen stilvoll ausgebaut werden; Nürnberg wird damit um eine einzigartig schöne Kunststätte reicher sein. Mit dem Vorspiel zu Wagners „Meistersinger von Nürnberg" unter Michael Ballings meisterhafter Leitung wurde der „Katharinenbau", wie er nun (leider statt „Meistersingerbau") heißen soll, für seine neue Bestimmung eingeweiht. Möge der Tag den Anfang eines neuen Aufstiegs des Nürnberger Musiklebens bedeuten. C. Brunck.

— Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, die in diesem Jahre einen so erfreulichen Erfolg hatten, sollen, wenn genügend Material eingeht, auch nächstes Jahr abgehalten werden. Einsendungen sind bis zum 1. März 1922 zu richten an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen. In Betracht kommen Kammermusikwerke jeder Besetzung, auch Klavierstücke und Lieder.

— Ein dreitägiges modernes Musikfest findet im Frühjahr 1922 in Saarbrücken unter Leitung von Dr. Bodo Wolf statt. Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke, die auf den Programmen berücksichtigt werden sollen, sind, falls das erforderliche Stimmenmaterial in tadellos leserlichem Zustand vorhanden ist und dem Musikfest die Uraufführung der betreffenden Werke vorbehalten bleibt, spätestens bis 1. Dezember d. J. einzusenden unter der Adresse: Musikalienhandlung Schellenberg (für modernes Musikfest!), Saarbrücken. Nur Manuskripte, denen Rückporto beigefügt ist, werden dem Absender wieder zugestellt.

— Vor dem Leipziger Amtsgericht kam in nahezu sechsstündiger Verhandlung ein Beleidigungsprozeß zum Austrag, den Hans L'hermet, der Dirigent des Philharmonischen Orchesters, gegen den Musikreferenten der „L. N. N." Dr. Adolf Aber angestrengt hatte. Der Privatklage lag ein Bericht Dr. Abers für die Zeitschrift „Die Musikwelt" (Hamburg) über das Leipziger Musikleben zugrunde, der folgenden Satz enthielt: „Hermann Scherchen hat schnell Hans L'hermet, einen guten Dirigenten für Unterhaltungsmusik leichterer Art, der eine Zeitlang zu einer Gefahr für das Leipziger Musikleben zu werden drohte, völlig in den Hintergrund gedrängt." Die Veranlassung zu diesem Satz war der Umstand, daß Hans L'hermet die Besetzung des Dirigentenpostens des Leipziger Konzertvereins durch einen Dirigenten von anerkanntem Ruf um jeden Preis zu verhindern suchte, weil er diesen Posten für sich allein beanspruchte, den Nachweis seiner Befähigung für ein solch verantwortungsvolles Amt aber nicht erbracht hatte. Das Gericht stellte den Angeklagten unter den Schutz des § 193 des RStGB. Er wurde freigesprochen, da in der Kritik weder inhaltlich noch formell eine Beleidigung zu erblicken sei. Bernhard Egg.

— Die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" (Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 90) fordert energisch zum Zusammenschluß aller Musiklehrer, soweit sie sich mit Fug und Recht so nennen können, auf. In einem Aufruf: „Die Not der Stunde" heißt es u. a.: „Nicht das Ich hilft — nur das Wir. Schleuniger Zusammenschluß aller Musiklehrkräfte und schaffenden Künstler würde

der Erreichung der dem Kultusministerium vorgelegten Forderungen ein stärkstes Machtmittel sein. Diese Forderungen sind: 1. Staatliche Prüfung, 2. Aufsicht durch die Verbände, autorisiert durch den Staat, 3. Frage des Musikunterrichterlaubnisscheins, 4. Steuerfragen (ob Angestellte oder freier Beruf), 5. Tariffragen des Reichsarbeitsministeriums. Pflicht jedes einzelnen ist es, im Rahmen eines Verbandes an diesen Existenzfragen mitzuarbeiten." Da die O.D.M. es nicht nur bei Aufrufen und ähnlichen papiernen Dingen läßt, sondern z. B. durch Gründung von „Seminaren zur Ausbildung für den musikalischen Lehrberuf" für den Musiklehrerstand Hocherfreuliches leistet, muß es jedem um das Gedeihen seines Standes besorgten Musiklehrer eine notwendige Pflicht sein, sich der Organisation anzuschließen. Die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" bittet um Spenden zur Gründung eines Ferien- und Altersheimes für deutsche Musiklehrer.

— Das von Mrs. F. S. Coolidge ins Leben gerufene alljährliche Preisausschreiben zur Anregung von Kompositionen in der Kammermusik wird von der Berkshire Music Colony hiermit für das Jahr 1922 veröffentlicht. Es bietet dem Komponisten des besten Streichquartetts den Preis von eintausend Dollar ($ 1000.—). Die Namen der Preisrichter werden später veröffentlicht. Das preisgekrönte Werk wird seine Uraufführung bei dem 1922 stattfindenden Kammermusikfest in Pittsfield, Mass., erleben. Wir geben einen Auszug aus den Bedingungen: Der Termin zur Einsendung der Kompositionen dauert bis zum 15. April 1922. Es werden nur solche Kompositionen zugelassen, die noch nicht veröffentlicht worden sind und die weder öffentlich noch privat, weder teilweise, noch ganz aufgeführt wurden. Alle Manuskripte, Partitur und Stimmen, müssen anonym eingesandt werden und mit einem Kennwort oder einer Nummer markiert sein. Die Manuskripte sind zu senden an: Hugo Kortschak, Institute of Musical Art. 120 Claremont Ave., New York City U.S.A. Die näheren Einzelbedingungen für den Wettbewerb sind von Hans Kortschak, Graz, Klosterwiesgasse 46, zu beziehen.

— Auf Anordnung des Kultusministeriums fanden in letzter Zeit am Konservatorium der Musik in Würzburg und an der Akademie der Tonkunst in München Fortbildungskurse für die Gesangslehrer der höheren Lehranstalten Bayerns statt. Kursleiter waren die Professoren Simon Breu in Würzburg und Bernhard Schwickerath in München. Die Kurse waren von über 200 Lehrkräften besucht.

— Eine beachtenswerte Erfindung in der Klavierindustrie ist der Hofpianofortefabrik C. Rich. Ritter in Halle a. S. gelungen. Ein kleiner Stutzflügel von nur 1,55 m Länge zeigt außer den üblichen normalen Baßsaiten unterhalb der Klaviatur einen kompletten zweiten Baßbezug, Eisenpanzer und Resonanzboden. Durch diese Neukonstruktion ist das Problem gelöst, den kleinen Stutzflügel mit derartig abgerundeten, volltönenden Bässen zu versehen, wie sie sonst nur bei erheblich größeren Flügeln vorhanden sind. Eine besondere, durch Mittelpedal leicht ein- und ausschaltbare Mechanik bringt diesen unteren Doppelbaß je nach dem Ermessen des Spielers zum Erklingen.

— Das Antiquariat Rudolf Hönisch, Leipzig, Gustav-Freytag-Straße 40, hat einen Katalog der Werke aus den Bibliotheken Prof. Th. Müller-Reuters und Hugo Riemanns herausgegeben. Das übersichtlich angeordnete Verzeichnis sei Interessenten empfohlen.

— Zwei Tage nach dem Tod Joseph Manns erschien in der Vossischen Zeitung folgendes in Form einer Todesanzeige gehaltene Inserat: „Joseph Mann †. Der erste Tenor der Berliner Staatsoper ist während der Aida-Aufführung am 5. September cr., die ihm reiche Ehrungen einbrachte, plötzlich verschieden. Mit ihm ist einer der besten und beliebtesten Tenöre aus dem Leben gegangen. — Seine wundervolle Stimme ist auf zahlreichen Odeon-Musikplatten für die Ewigkeit festgehalten. Joseph Mann sang nur auf Odeon-Schallplatten. Odeon-Musikhaus, Berlin W 8, Friedrichstraße 65 a, Ecke Mohrenstraße." — Die „Allgem. Musikzeitung" bemerkt zu diesem schamlosen Gebaren: „Es gibt kaum einen Ausdruck, der stark genug wäre, die zynische Gefühlsroheit einer solchen ‚Geschäftstüchtigkeit' zu brandmarken. Man sollte sie nicht zu schnell vergessen." (Man weiß tatsächlich nicht, wem man den Preis zuerkennen soll: dem famosen Odeon-Musikhaus, dem es bei der Schallplattenreklame auf eine Leichenschändung nicht ankommt, oder dem jämmerlichen Annoncenkuli der Vossischen Zeitung.)

— Der finanzielle Jammer am Theater scheint nicht nur bei uns und in Oesterreich allgemein zu sein. Auch in Italien und neuerdings in Kopenhagen macht sich das Gespenst „Defizit" bemerkbar.

* * *

Unsere Musikbeilage. Fritz Berend, dessen Lied sorgfältigste Durcharbeitung im Ausdruck verlangt, wie Hans Vogel, der Verfasser des schönen, volkstümlichen Abendliedes, sind als Liederkomponisten in der „Neuen Musik-Zeitung" bereits früher hervorgetreten. Die schlichten Sätze K. Goepfarts für Harmonium sprechen in ihrer Klarheit für sich.

* * *

— Berichtigung. In Heft 1 dieses Jahrganges ist unter dem Bild von Joseph Haas und in der Anmerkung „Zu unsern Bildern" der Name des trefflichen Radierers Reinhold Weegmann fälschlich als Franz Weegmann angegeben.

Schluß des Blattes am 13. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 3. November, des nächsten Heftes am 17. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 9417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Vom Wesen der Kunst.

Zu Lukas Böttchers Aufsatz „Deutsche Worte“[1]. Von Johannes Platz (Wolperndorf S.-A.).

Der Aufsatz Böttchers gibt Anregung zu manchen grundsätzlichen Erwägungen. — Ich möchte von der allbekannten, wenn auch längst nicht allerseits anerkannten Behauptung ausgehen, daß Kunst eine im höchsten Grade subjektive Sache ist. Und zwar gilt das für den Schaffenden wie für den Genießenden. Für den Schaffenden insofern, als sich der wahre Künstler durch nichts Objektives (Rücksicht auf irgendwelche Normen, auf Hörer, auf Ausführungsmöglichkeiten) beeinflussen lassen darf[2]. Das verbietet die Würde, die Heiligkeit seines Berufes. Denn der Künstler im Augenblicke des Schaffens steht auf der Höhe eines Propheten, eines religiös Schauenden. Das Recht zu ungehindertem Ausdruck seiner Eingebung birgt selbstverständlich die einzige, aber um so verbindlichere Pflicht zu unbedingter Ehrlichkeit in sich, die darin besteht, nur dann und so zu schaffen, wann und wie er muß. Dieses Müssen, gegen das er selbst machtlos ist (Pfitzners Palestrina), macht das einzige Kennzeichen des Künstlers aus. (In einem höheren Sinne wäre Kunst also doch etwas Nicht-Subjektives.) Denn der Geist, das eigentlich schöpferisch Wirksame, hat etwas unbedingt Verpflichtendes. Das Menschliche, Sittliche des Künstlers spielt dabei keine Rolle. Zwar für den Geistigen „versteht sich das Moralische von selbst“, wie Th. Vischer sagt. Aber gerade die „vom Geiste Besessenen“ sind meist von einer solchen Gleichgültigkeit gegen alles Nur-Menschliche, daß diese Gleichgültigkeit sie leicht in Konflikt mit solchen nurmenschlichen Normen bringen, sie in den Augen der bürgerlichen Gesellschaft „unsittlich“ (im weitesten — nicht erotischen — Sinne) machen kann. Oder das Ueberlegenheitsgefühl (Hybris-Blüher), das fast immer eine Begleiterscheinung der Geistigkeit ist, kann z. B. Zusammenstöße mit den Staatsgesetzen hervorrufen. Denn der Staat ist immer eine Einrichtung gewesen und ist es jetzt vielleicht mehr als je, die — ihrer Natur nach durchaus un- und widergeistig — der Geistigkeit feindlich entgegentritt. — Daß man bei Künstlern als Menschen mit menschlichen, oft allzumenschlichen Schwächen rechnen muß, ist wohl klar. Freilich, die letzte Reinheit, die fleckenlose Ehrlichkeit oder besser: die unbegrenzte Hingabe dem Geiste gegenüber ist unerläßlich. —

Aber auch Kunstgenuß erfordert Geistigkeit. Denn wie Goethe sagt:

> „Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
> wie könnten wir das Licht erblicken?
> Lebt' in uns nicht des Gottes eigne Kraft,
> wie könnt' uns Göttliches entzücken?“

Und hier ist göttlich und geistig dasselbe. Denn Kunst ist ja im Grunde dasselbe wie Religion, wie wahre Religion nämlich, nicht kirchlich-dogmatisch verzerrte; denn in der Kunst und in der Religion tut der Geistige, der Gottmensch tiefe Züge aus dem geheimnisvollen, unirdischen Born des Ewigen. Aber wie selten ist der geistig Schaffende! Wird da nicht der geistig Genießende noch viel seltener sein? Die andern, die Außenseiter, empfinden höchstens dunkles Schauern vor etwas nur Geahntem, Niegeschautem. Indes ist auch diese Art Kunstgenuß, für die der Schaffende immer noch warmen Dank hat, nicht zu häufig. Und wie wenige werden es wohl sein, die einmal den Nachschöpfungsrausch mit all seinen Wehen und Wonnen, jenes unsagbare Weltentrücktsein beim Erleben eines der ganz großen Kunstwerke empfunden haben! Reinste, höchste Kunst ist also etwas sehr Exklusives. Sie ist es um so mehr, als man eben Geist (in unserem Sinne) nicht haben wollen — also auch nicht anerziehen kann; Kunst ist wie Religion der Einwirkung wie der Beeinflussung des Willens entzogen. Beide führen zur Wunsch- und Willenlosigkeit. Allerdings unter Religion und Kunst immer wieder nicht das verstanden, was die bürgerliche Gesellschaft damit meint[1].

Wie oben gesagt wurde, ist Geistigkeit durchaus gleichgültig gegen Staat, heteronome Sittlichkeit, kurz gegen Kultur, die immer ungeistig ist. Und nicht nur gleichgültig, sondern — ich werde hier wohl nicht viel Zustimmung haben — geradezu kulturfeindlich, daher müssen es auch die beiden geistigsten Erscheinungen, Religion und Kunst sein. Der Beweis liegt eigentlich schon in der Tatsache der unbegrenzten Subjektivität und der der Transzendenz, der Unwirklichkeit beider. Darin liegt die Tragik des Künstlerberufes; denn der Künstler wird und muß als Mensch unter dem Konflikt mit der Masse, mit der Wirklichkeit leiden. Und er wird, falls seine Charakterbeanlagung, die ja ganz unabhängig von seiner künstlerischen Beanlagung ist, der nötigen Stärke ermangelt, zugrunde gehen. Beispiele brauchen nicht angeführt zu werden. — Daher können wirklich große Kunstwerke nie „gesund“ in dem gewöhnlichen Sinne sein und sind es auch nie. Beispiele: Bach h moll-Messe; Beethoven 1. Satz der Neunten, letzte Quartette; Wagner Tristan, um nur weniges besonders Hervorstechendes zu erwähnen. — Auch in den scheinbar daseinsfreudigen Kunstwerken (z. B. öfters bei Mozart, Schubert, Bruckner) herrscht eine weltfeindliche Tendenz — wenn letzteres Wort hier nicht mißverstanden wird, — d. h. bei inspirierten Kunstwerken, denn auch unsere Größten haben — vielleicht nicht einmal so selten — Musik „gemacht“. (Solche gemachten Werke sind freilich durchaus nicht wertlos. Eine Wertung und Erklärung ihres Daseins würde jedoch zu weit führen.) — In den anderen Künsten dasselbe Bild. Jedes große Kunstwerk ist eben wie sein Schöpfer „dekadent“, d. h. im Sinne des ewigen Gegensatzes zwischen Geist und Wirklichkeit, durch den Weltüberwindungs-, Weltvernichtungswillen des Geistes, das Wort Wille hier einmal als Nichtanderskönnen, als

---

[1] In Nr. 16 des 42. Jahrgs. der N. M.-Z.

[2] Alle technische „Ausbildung“ hat nur den Zweck, den Künstler zum Festhalten seiner Inspirationen zu befähigen, ist also durchaus nicht überflüssig.

[1] Aus dem hier Gesagten soll nicht der Schluß gezogen werden, als ob der breiten Masse die Kunst vorzuenthalten wäre. Denn schon der rein sinnliche — ästhetische Genuß (der ja etwas ganz anderes ist als eigentlicher Kunstgenuß) hebt auch den Bürger aus seiner Alltagssphäre heraus und übt einen veredelnden Einfluß auf sein Gefühls- und Willensleben aus, der hier doch nicht ganz wertlos ist.

unverlierbare Eigenart verstanden[1]. — Darum ist es nichts als natürlich, wenn der wirklichkeitsgesunde Mensch, der Bürger, sobald er die ihm geradeswegs zuwiderlaufende Tendenz des Kunstwerkes zu ahnen beginnt, wenn er da schroffste Opposition ergreift. Es ist im Grunde sein gutes Recht, ja, vom ungeistigen, kulturerhaltenden Standpunkte aus seine **Pflicht**. (Die objektive Seite der Tragik des Künstlerberufes!) Im Gebiete der reinsten Kunst gibt es keine Schuld, nur Notwendigkeit.

Jene Kunstwerke, die in reinster, höchster Höhe empfangen wurden, streifen die Bande nationaler Beengtheit und Bedingtheit ab. Kunst ist, nach dem Vorhergehenden ist es eigentlich selbstverständlich, nicht international, denn dabei denkt man an etwas Gemachtes, an Kompromisse, an Völkerbrei, sie ist übernational. Kunst und Nation sind Begriffe, die in ganz verschiedenen Ebenen liegen und keinerlei Einfluß aufeinander haben. Die nationale Eigenart eines Kunstwerkes kann es uns vielleicht menschlich lieber machen, den eigentlichen Kunstwert kann sie leicht mindern. (Pfitzner könnte in gewissem Sinne als Beispiel angeführt werden.) Es entscheidet einzig und allein die **Geistigkeit**. Aus diesem Grunde kann uns Bach soviel sein wie Mahler, oder Berlioz soviel wie Schönberg. (Man nehme diesen Vergleich hier nicht als qualitativen, sondern nur als einen prinzipiell gedachten Verhältnisvergleich.)

Zum Schlusse: die Geistigkeit, ja Göttlichkeit eines Künstlers verpflichtet uns ihm. Wir haben nicht das Recht, weil er sich solcher Ausdrucksmittel bedient, die uns fremdartig anmuten, ihn der Unehrlichkeit, ja Frechheit zu zeihen. Wir haben die Pflicht, uns auf sein Werk einzustellen, und wenn wir das nicht finden, was wir suchen, müssen wir das Minus zunächst bei uns annehmen. Das übrige, das Technische, Formale, kann wohl objektiv beurteilt werden, wenn auch die Brille der Tradition viele Augen trübt; doch ist ja das Technische belanglos gegenüber der ersten Grundforderung der Geistigkeit.

Diese Gedanken werden vielen recht „anbrüchig" vorkommen. Ich möchte sie auch nur durchaus subjektiv verstanden wissen, wenn sie zum großen Teile auch nicht mein „subjektives" Eigentum sind. Ihre Aufnahme ist mir gleichgültig. Für mich werden immer nur diejenigen Künstler und Kunstwerke jene Ehrentitel verdienen, die mit Recht von sich sagen können: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt!"

[1] Das zeigt sich schon rein äußerlich in der traditionsfeindlichen, formzersprengenden, mindestens formweitenden Eigenart aller großen Kunstwerke.

Ueber Darstellungskunst in der Oper.

Von **Alexander Jemnitz** (Budapest).

Die am Budapester Opernhause kürzlich in bedeutendem Maßstab und mit großzügigem Aufwand veranstalteten Wagner-Festspiele, die unter des Wiener Direktors Franz Schalk Leitung gegenwärtig repräsentativste Namen des deutschsprachigen Opernwesens wie Marie Jeritza, Hermine Kittel, Aagard Oestvig, Franz Manowarda, Richard Mayr, Helene Wildbrunn, Richard Schubert, Paul Bender, E. Schipper vereinten (Michael Bohnen hatte wenig vorher gastiert), waren, indem sie eine Heerschau über einen beträchtlichen Teil der jetzt die österreichische und reichsdeutsche Höchstentfaltung verkörpernden Operngesangskräfte ermöglichten, von allem anderen abgesehen in einer gewissen Hinsicht besonders lehrreich: sie erbrachten den Beweis, daß das sogenannte „gute Spiel" heutzutage keine vereinzelt hervorstechende Gabe, keine besonders rühmenswerte Tugend mehr bildet, die den Künstler allein schon durch ihr bloßes Vorhandensein vom Milieu abzuheben vermag, sondern zum Gemeingut aller ein nicht einmal sehr hoch bemessenes Durchschnittsniveau überragenden Opernsänger geworden ist. — Vor noch gar nicht langer Zeit sah es anders aus, genügte fast schon der in zaghaften Charakterisierungsversuchen angedeutete gute Wille, dem Wirken solcher um dramatische Vertiefung Bemühten so etwas wie eine relativ eigene Note aufzudrücken ... Den hiermit nun errungenen Fortschritt zu überschätzen wäre unbedacht, denn die verallgemeinerten Entwicklungsstufen bleiben doch immer nur der Nährboden neuer Energievorstöße und lagern sich ganz analog zu den geologischen Schichten unaufhörlich übereinander: was heute originelle Eingebung des begnadeten Genies ist, wird morgen aufgegriffen, nachgeahmt und breitgetreten, und gehört übermorgen wieder zur zerkrümelten, düngenden Erdscholle. Auch das „gute Spiel" ist bereits in Traditionen erstarrt und das anfänglich sensationelle Werben des Opernsängers um die Ausdrucksmittel des Schauspielers endete mit meistenteils zwischen abgeplatteten Allerweltsformen sich bewegenden, abermals stereotypen Allüren des szenisch-musikalischen Vortrags: das gestern noch „gute Spiel" ist heute wiederum schlecht, weil zur ausdruckslosen Schablone geworden.

Den Grund dieser vielleicht allzu raschen Verjährung ergab die eilfertig gedankenlose Art, mit welcher das Material zum Bilden eines Operndarstellungsstils vom Schwesterngebiet, vom Schauspiel, unkritisch auf die Opernbühne hinüber verpflanzt worden war. Völlig unbeachtet blieb hierbei der entscheidend wichtige Umstand, daß an diesen beiden so wesensverschiedenen Orten eigentlich durchaus andere Vorbedingungen, Verhältnisse und Möglichkeiten obwalten; daß die Ausdrucksmittel der Wortbühne, nur einfach auf die Singbühne übertragen, schmählich versagen müssen — und umgekehrt. Es liegt nahe, den Parallelvorgang zwischen Theater und Film zu einem Vergleich heranzuziehen, wo ähnliche Erfahrungen die Darsteller zuletzt zur nämlichen Erkenntnis geführt haben. Wie hier die tiefe Gegensätzlichkeit anfangs übersehen wurde, die zwischen wortlebendiger Raumkunst und optischer Projektion besteht, so wird dort seit ungleich längerer Zeit und bei viel schwerfälligerer Begriffsklärung der Antagonismus verkannt, der gesprochenes und gesungenes Wort von einander trennt ... Von den textlichen Atmosphären ganz abgesehen, die bei der Oper trotz allen inhaltlichen Gebietserweiterungen sensitiv-lyrisch, subtilen episch-gedanklichen Experimenten unzugänglich geblieben sind und schon deswegen, infolge Stoffwahl und Ideenkreis, eine vollkommen andere psychische Einstellung erfordern, sticht die gesamte Mimik durch die unausweichbar die wichtigste untere Gesichtspartie in Mitleidenschaft ziehende Mundtätigkeit während der Singfunktionen derartig von der beim Sprechen geübten ab, daß es geradezu seltsam berührt, auf diesen im Grunde doch recht plausiblen Umstand erst nachdrücklich hinweisen zu sollen. Beim Singen gehorchen Lippen, Zunge, Kiefer vor allem stimmbildnerischen Rücksichten und werden vom Streben, einen möglichst einwandfreien Ton hervorzubringen, fast ausschließlich in Anspruch genommen. Derlei Betätigung mit charakterisierendem Mienenspiel verquicken zu wollen, dürfte wohl ebenso sinn- wie hoffnungslos sein, weil jene einem ausgesprochen und unzweideutig in den Vordergrund geschobenen Höchstzweck gewidmeten Organe unmöglich zugleich einem so heterogenen Ziel dienen können, ohne grotesk komisch zu wirken. Es bliebe somit dem Schildern seelischer Verfassungen räumlich nur die obere Gesichtshälfte vorbehalten. Nun steht es aber außer Frage, daß ein menschliches Antlitz keinesfalls derartig dualistisch gespalten werden kann, und daß nichts lächerlicher ist, als die mühsamen Anstrengungen mancher Sänger und Sängerinnen, die zum weit aufgerissenen, ovalen Mundloch Zorn markierend die Stirne zu runzeln oder krampfhaft entzückt die Augenbrauen emporzuziehen trachten. Die offenbare und leicht einleuchtende Verfehltheit solcher fratzenhaft fruchtloser Verzerrungen hilft jedoch leider nicht über ihre Häufigkeit hinweg und die Opernleute, die überzeugt zu sein scheinen, daß ein Publikum die Singarbeit ihrer unteren Gesichtsteile und die affektvollen Gemütsregungen der oberen getrennt zu erfassen, zu werten und miteinander in Harmonie zu bringen vermag, werden an Zahl nur noch von solchen übertroffen, die, gar keinen Reflexionen sich hingebend und kleinlichen Klügeleien abhold, skrupellos fremde Muster kopieren.

Nachdem also die Mundpartien während der Singtätigkeit für Zwecke der Charakteristik offenbar nicht zur Verfügung stehen — was an sich noch gar kein Fehler zu sein braucht, da die befriedigende Erfüllung ihrer Aufgabe: richtig den Ton zu formen,

vollauf genügt, ja die gewählte Opportunität ihres Zusammenwirkens sogar einen spezifischen, keineswegs unangenehmen Anblick gewährt —, und der Nuancenkontrapunkt auf der oberen Gesichtshälfte zu einer gleicherweise unbefriedigenden Lösung führt, bleibt als Ei des Kolumbus eben allein der Verzicht auf ein den gesungenen Wortsinn unmittelbar begleitendes, beziehungsvolles Mienenspiel übrig, an dessen Stelle am geeignetsten möglichst unverbindliche, zwanglos fixierte Ausdruckstypen zu treten haben, welche, den griechischen vorgebundenen Schauspielermasken vergleichbar, um die wechselnden szenisch-musikalischen Vorgänge nicht zu widerlegen, der besonderen Grundstimmung des jeweiligen Auftritts durch Vieldeutigkeit zu entsprechen suchen sollen ... Ja! Vor allem mache der Opernsänger eine Generalkorrektur an seiner Gesamtauffassung und seinem Gesamtgebaren, und vergesse niemals, daß er hauptsächlich Musiker sei und sein Auftreten in erster Linie den musikalischen Gehalt seiner Rolle widerzuspiegeln habe. Durch die innige Anlehnung an die viel universellere Macht der musikalischen Phrase wird er auch mimisch nie solchen Verlegenheiten ausgesetzt sein, wie wenn er an die einzelnen Textworte geklammert, deren begrifflicher Bedeutung auf den Fersen folgt und ihr vermittelst jäher, wortbühnenhafter Umfärbungen und Tonfallsprünge gerecht zu werden strebt. Das Mienenspiel ergreife vom Gesichtsschauplatz erst dann Besitz, wenn er ihm vorbehaltlos zur Verfügung steht, also entweder überleitend und vorbereitend bei Pausen, beziehungsvoll anschmiegsam bei längeren Orchesterzwischenspielen, oder namentlich und stets lebensvoll beteiligt während des stummen Beiwohnens der übrigen Gesangsaktionen. Es ist nur ein kritiklos übernommener Rest des früheren konzertierenden Opernstils, der den momentan ruhenden Sänger auch dramatisch zurückweichen, verlegen im geistigen Hintergrund zusammenschrumpfen läßt; die Norne, die das Seil der fortspinnenden Handlung der nach ihr in den Mittelpunkt des Interesses tretenden zuwirft, bleibe weiterhin ohne eine (sofort auf den Zuschauer übergehende!) Entspannung zur Schau zu tragen, innerlich anwesend, lausche, erfahre und folgre. Eine Aufgabe, welche Marie Jeritza auf wunderbar intuitive Art häufig restlos zu lösen versteht; man vergleiche ihre Züge während der langen vierten Szene des zweiten Aktes und beim Gebet im dritten Akt des „Tannhäuser". Nachdem sie an ersterwähnter, von allen hilflosen Elisabeths fallengelassener Stelle als zumeist passive Mitwirkende durch vollkommen richtige Erfassung der dramatischen Situation in den ideellen Brennpunkt des Geschehens sich zu setzen wußte, wobei jegliches geäußerte Wort bei ihr seinen intensivsten Widerschein fand, verrichtet sie ihr Gebet mit eben nur dem Gesang geweihtem Antlitz, das ein einzigesmal, in der Pause vor „Doch, konnt ich jeden Fehl nicht büßen", vorübergehend ein alles sagendes, selig entrücktes Lächeln verklärt ... Man beachte, wie Richard Wagner selbst dieser dualistischen Methode Vorschub leistet, indem er die Akzente der Handlung in den seltensten Fällen mit dem Gesang zusammentreffen, sondern als Kulminationspunkte der musikalischen Phrase hinterdrein folgen läßt. „So schneidet Siegfrieds Schwert!"

Aber nicht allein im Mienenspiel bestehen zwischen Wortbühnen- und Singbühnenkunst entscheidend wesentliche Gegensätze; wir finden sie auch auf die Gestenanwendung, sowie auf sämtliche übrigen Darstellungsformen erstreckt. Der musikalisch-darstellerisch begabte Opernsänger stützt die von ihm verkörperten Gestalten ebenso auf die textlichen, wie auf die musikalischen Ereignisse; er ist der Antäos des Orchesters, dessen Winke er psychologisch ausdeutet und in sinnfällige Realität umsetzt, dessen Rhythmik, Agogik, Dynamik zu lauter Quellen werden, die seinen Bühneneinfällen stärkende Nahrung zuführen. Seine Welt erhebt sich dank ihrer höheren Phantastik über die beinahe nüchtern strengen Anforderungen der hemmenden Wahrscheinlichkeit, denen ein Schauspieler unterliegt, und eröffnet ihm ein weiteres Feld von Ausführbarkeiten. Eine markante, wiederkehrende Orchesterfigur kann er ohne weiteres motivisch seinem Gebärdenschatz eingliedern, darf in glücklicher Unbekümmertheit um pedantische Natürlichkeitsgesetze auf eine frappante Taktart hüpfen, klatschen, lachen, nicken, soll der musikalischen Durchführung alles in allem zur lebendigen Projektion dienen, und wird dadurch die sichtbare Brücke zwischen Bühne und Orchester schlagen, den unentbehrlichen Wechselstrom steigern und letzten Endes die Einheitlichkeit des Totaleindrucks erreichen. Seine Darstellungsweise läuft niemals unorganisch neben der Begleitmusik einher, ergeht sich in keinen abseits gefundenen, die musikalischen Linien durchkreuzenden Effekten, sondern wird vom leitenden Prinzip des innigsten Kontaktes gebildet und geregelt. Indem er seinerseits wiederum der musikalischen Phrase zu leuchtender Anschaulichkeit verhilft, krönt er dieses harmonische Zusammenwirken und zieht zugleich eine auf den ersten Blick wahrnehmbare Scheidewand zwischen seinesgleichen und die untergeordnete Gattung der mit derberem Gehör und mangelnder Einbildungskraft ausgerüsteten „gut spielenden" Opernsänger.

Ein weiterer, nicht minder einschneidender Gegensatz zwischen Wortbühnen- und Singbühnenkunst beruht auf deren fast umgekehrtem Verhältnis zur Sprachbehandlung. Während der Dialog eines Dramas die leisesten, feinsten Teiltöne des geistigen und sinnlichen Daseins mitschwingen läßt, in seine unakkordischen Vielklänge mischt, wodurch das notwendige Streben nach möglichst eindringlichem, logisch überzeugendem, einleuchtend wahrscheinlichem Tonfall Rhythmik wie Dynamik der Rede bestimmt, hingegen das Herausschälen und Gestalten der Sprachmelodie eher dem subjektiven Empfindlichkeitsgrad des Schauspielers überantwortet bleiben, sind dem Opernsänger in erster Reihe eben die musikalischen Linien, die rhythmischen Akzente, die agogischen und dynamischen Abstufungen gegeben, innerhalb welcher die intelligiblen Konturen dann vermittelst richtiger, durch gewissenhaftesten Konsonanz- und Vokalkult bedingter Verteilung von Licht und Schatten herausgemeißelt werden können ... Hier spricht obendrein der gewöhnlich beträchtliche Geschwindigkeitsunterschied im Zeitmaß der gesprochenen und gesungenen Sätze als gewichtiger Faktor mit. Das unvergleichlich langsamere Durchschnittszeitmaß des gesungenen Satzes zieht auch dessen Vortrag mit in die Breite und hält hierdurch die ihn begleitenden Gesten und übrigen Bewegungen ebenfalls zurück. Die Absicht, deren ursprüngliche „wahrscheinliche" Knappheit und behende Prägnanz durchwegs zu wahren und nicht nur für einzelne höchste Momente aufzusparen, ist verfehlt, weil sie zur gänzlich verwirrenden, ratlos wiederholenden Anhäufung derselben oder zumindest doch gleichartiger Gebärden führen und schließlich — in Anbetracht solcher in keinerlei Proportionen zur auszufüllenden Zeitspanne stehenden Kurzatmigkeit — bei getragenen Stellen in fieberhaft überladener Gliederverrenkung gipfeln muß. Das Tempo der Gesten und übrigen Bewegungen soll stets dem musikalischen Zeitmaßcharakter angepaßte Modifikationen erfahren und mit dessen Schwankungen übereinstimmen; was den Opernsänger wiederum einigermaßen dem Filmdarsteller näher bringt: es ermöglicht nämlich ein entsprechend reicheres und mannigfaltigeres Schattieren der plastisch-mimischen Uebergänge, sowie ihrer Vorbereitung und Steigerung. Gerade in dem oft beklagten, scheinbaren Nachteil der „opernhaften Längen" liegt ein selten gründlich erkannter und gewürdigter Vorzug, um welchen manch wissender Schauspieler den Opernsänger insgeheim schon beneidet hat. Denn jener entzündet ein Feuerwerk plötzlicher Mikronuancen, unzähliger, durch Treffsicherheit der Einstellung packender Einzelzüge, ist mehr auf überlegenen Ausgleich jäher Umschwünge bedacht, wogegen dieser seine szenische Erfindungskraft in der haftlos modellierten Schilderung allmählich herangereifter Zustände ausleben lassen kann. Das Element des Schauspielers ist die Pointillistik vieler rastlosen Motive; dasjenige des Opernsängers ist der umsichtige Auf- und Abbau von wenigen. Letzterem steht daher auch das wundervoll eindrucksfähige Mittel der regungslosen, nur durch sich selber wirkenden Pose — deren wahre Macht zu entdecken unstreitig erst der vom assoziativen, seine getreue Kleinuntermalerei bevorzugenden Wort losgelösten Kinoleinwand gelang — gefügiger und mit ergiebigerer Skala zu Gebote ... Hier drängt sich einem unwillkürlich das Bild Michael Bohnens entgegen, der als Erster die Bühne vom Film her mit neuen Darstellungsmomenten zu bereichern vermochte und dadurch die Ausschließlichkeit des bis jetzt einseitig umgekehrten Prozesses aufhob;

worin vielleicht die latente Ursache seiner sensationellen Anziehungskraft und zugleich seine verdienstvollste Eigenschaft zu suchen und zu finden wäre.

Jedenfalls scheint die Zeit gekommen zu sein, die endlich auch dieses begriffsverwilderte Brachland umzupflügen und mit ordnendem Auge zu überprüfen beginnt. Die drei darstellenden Schwesternkünste: die Schauspiel-, Opern- und Filmdarstellungskunst können und sollen einander wechselseitig anregen und befruchten, stets jedoch auf Beobachtung ihrer in sich ruhenden Eigenart, ihrer durch mannigfache prinzipielle wie technische Grenzen getrennten Sondergebiete bedacht, aus ihrem Wesenskern heraus Neues zu schöpfen und weiter zu entwickeln trachten.

Die Macht des Genies.

Von Walter Dahms (Florenz).

Der aufmerksame Beobachter des zeitgenössischen künstlerischen Schaffens wird den bedeutenden philosophischen Köpfen von heute recht geben, die da sagen, daß unsere Zeit eine künstlerisch unproduktive sei. Wir haben die Aufgabe, die Grundlage für eine neue Möglichkeit des Blühens der Künste zu schaffen und nichts anderes. Deshalb gedeiht bei uns ganz selbstverständlich die Theorie, die kritische Untersuchung des Vergangenen und Gegenwärtigen, um dem Zukünftigen einen Weg zu bahnen. Aber helfen können nicht die Mittel der Kleinen, helfen kann nur die Erkenntnis des Genies, welches allein das Geheimnis der schöpferischen Synthese besitzt.

Das Genie ist die Wahrheit. Wie die Wahrheit verdunkelt und verleugnet werden kann, so ist auch das Genie den Schwankungen unterworfen, die die Schwäche und Wankelmütigkeit des menschlichen Charakters in der Welt des Geistigen immer und immer wieder hervorruft. Nichts ist schwerer zu ertragen für den Durchschnitt der Menschen als die Wahrheit und das Genie und nichts wird mehr verkannt. So kann es eine Zeit dahin bringen, daß die Leute die Wahrheit für etwas allzu Langweiliges und Prosaisches, für etwas Gewöhnliches halten und sich ihrer beinahe schämen. Dostojewski kommt einmal auf diesen Punkt zu sprechen und sagt darüber im Tagebuch eines Schriftstellers: „Auf diese Weise vergaßen wir das Axiom: daß die Wahrheit, besonders in ihrem reinen Zustande, poetischer ist als irgend etwas auf der Welt: und noch mehr als das: daß sie sogar phantastischer ist als alles, was ein verwöhnter Menschengeist zusammenzulügen und sich auszumalen vermag. In der Tat: die Menschen sind schließlich so weit gekommen, daß alles, was der Menschenverstand zusammenlügt und umlügt, ihnen viel verständlicher erscheint als die Wahrheit; und das ist so in der ganzen Welt. Die Menschen haben die Wahrheit jahrhundertelang vor sich auf dem Tische liegen, sie greifen sie aber nicht auf und jagen erdachten Dingen nach, gerade weil sie die Wahrheit für phantastisch und utopisch halten". Dieses Entferntsein von der Wahrheit, wir erleben es heute in seiner ganzen schmerzlichen Tragik. Und hierin liegt der Grund für die Unproduktivität der Zeit.

In dem wilden Streit der Meinungen, der immer dann am stärksten wütet, wenn der Zusammenhang mit einer großen Tradition verloren gegangen und die Entwicklungslinie jäh zerrissen worden ist, haben die Wertungen mehr und mehr ihren Sinn eingebüßt. Mißtrauen und Zweifel sind an die Stelle des Glaubens getreten. Die Verzweiflung ruft nach der starken Hand des Führers. Denn daß die vielen Kleinen nicht führen können, das hat die Menschheit in jeder genielosen, schrecklichen Zeit kennen lernen müssen. Was uns retten kann, was den Geist, die Idee wieder zu Ehren bringen kann, das ist einzig und allein der Wille zum Genie, nichts anderes. Der Wille zum Genie, der Glaube an das Genie und die Ehrfurcht vor dem Genie — — dieses eherne Bekenntnis zum Geist und seiner Macht wird Herr über alle verwirrenden Phrasen werden. Und die starke Sehnsucht der Menschen nach Erlösung aus dem Chaos, in das der Materialismus mit seinen furchtbaren Folgen sie geführt hat, macht sie heute fähig, schmerzgeläutert das Wort der Verheißung zu vernehmen.

Und noch eins: man spricht so viel vom religiösen Erlebnis, von Wiederaufbau kirchlich-religiösen Lebens. Aber so recht ernst ist es doch nur wenigen damit. Für die meisten heutigen Menschen hat das kirchliche Dogma nicht die Kraft, die nun einmal notwendig ist, um die Offenbarung des Geistes zu vermitteln. Daher der große Erfolg derjenigen, die auf künstlerische Weise Religions-Ersatz bringen, der Erfolg gewisser Popularphilosophen und exotischer Dichterphilosophen. Warum will man nicht den Weg zur Religion, das heißt zur Offenbarung des Geistes über die Erkenntnis des Genies nehmen? Das Genie ist immer von Gottesgnaden. Es ist der einzige Mensch, der unmittelbar die Gnade der Erleuchtung empfangen hat. Das Genie allein wird also auch am ehesten den Weg zum Ursprung des Geistes, zu Gott weisen können.

Geniekult ist eine Art Gottesdienst, wenn er vom Persönlichen absieht und nur der Idee dient. Aber er verlangt eine ernste Vorbereitung und muß erworben werden. Die Künste sind heute so gut wie vogelfrei geworden. Da man sich den Traditionen und Konventionen nicht mehr in Freiheit zu fügen weiß, verleumdet man sie. Aber damit leugnet man das Werk der großen Meister, welche die Gesetze der Künste in jahrhundertelangem Ringen der Natur abgewonnen haben, ja man verkleinert die Größe der Meister (bewußt oder unbewußt), um sich ihnen ebenbürtig, wenn nicht gar im „Fortschritt" überlegen zu fühlen. Was da für die eine Kunst gilt, das gilt auch für die anderen. Und so ist es ein Glück, das wir nicht genug preisen können, wenn in einer Kunst ein Mann entsteht, ein Streiter und Prophet seiner Kunst, der den Willen zum Genie wieder einmal unzweideutig ausspricht, der der Zeit den Spiegel vorhält, ihr aber auch den unendlichen Trost zeigt, der aus der Erkenntnis des Genies und nur hieraus für die Menschheit erwächst.

Dr. Heinrich Schenker heißt dieser Mann für die Musik. So wie die Musik in ihrer Entwicklung als Kunst die jüngste von allen Künsten ist, so ist an ihr am empörendsten die furchtbare Wirkung der Negation ihrer inneren Grundgesetze, ohne die sie nicht existieren kann, zum Ausdruck gekommen. Schenker ist der große Rufer im Streit, der, selber Künstler aus vollem Herzen und höherer Berufung, mit einer Ausdrucksgewalt, wie sie noch nie vor ihm jemand besessen hat, die Erkenntnis vom Wesen der Musik für jeden manifestiert hat, der imstande ist, überhaupt mehr als das Aeußere und Aeußerliche einer geistigen Disziplin zu begreifen. Sein Monumentalwerk „Musikalische Theorien und Phantasien", seine wunderbaren Erläuterungsausgaben klassischer Werke, das sind die wesentlichsten Bausteine zum Fundament einer neuen Tonkunst.

Dieser eminente Geist und Führer glaubt an die Wahrheit und an das Genie, weil er sie erkannt hat und besitzt. Und weil dem so ist, weil er leidet an dem Chaos des heutigen Geisteslebens, darum kämpft er für Wahrheit und Genie, kämpft mit der ganzen Wucht dessen, der ein Ziel hat und der überdies weiß, daß ihm der Rücken gedeckt ist.
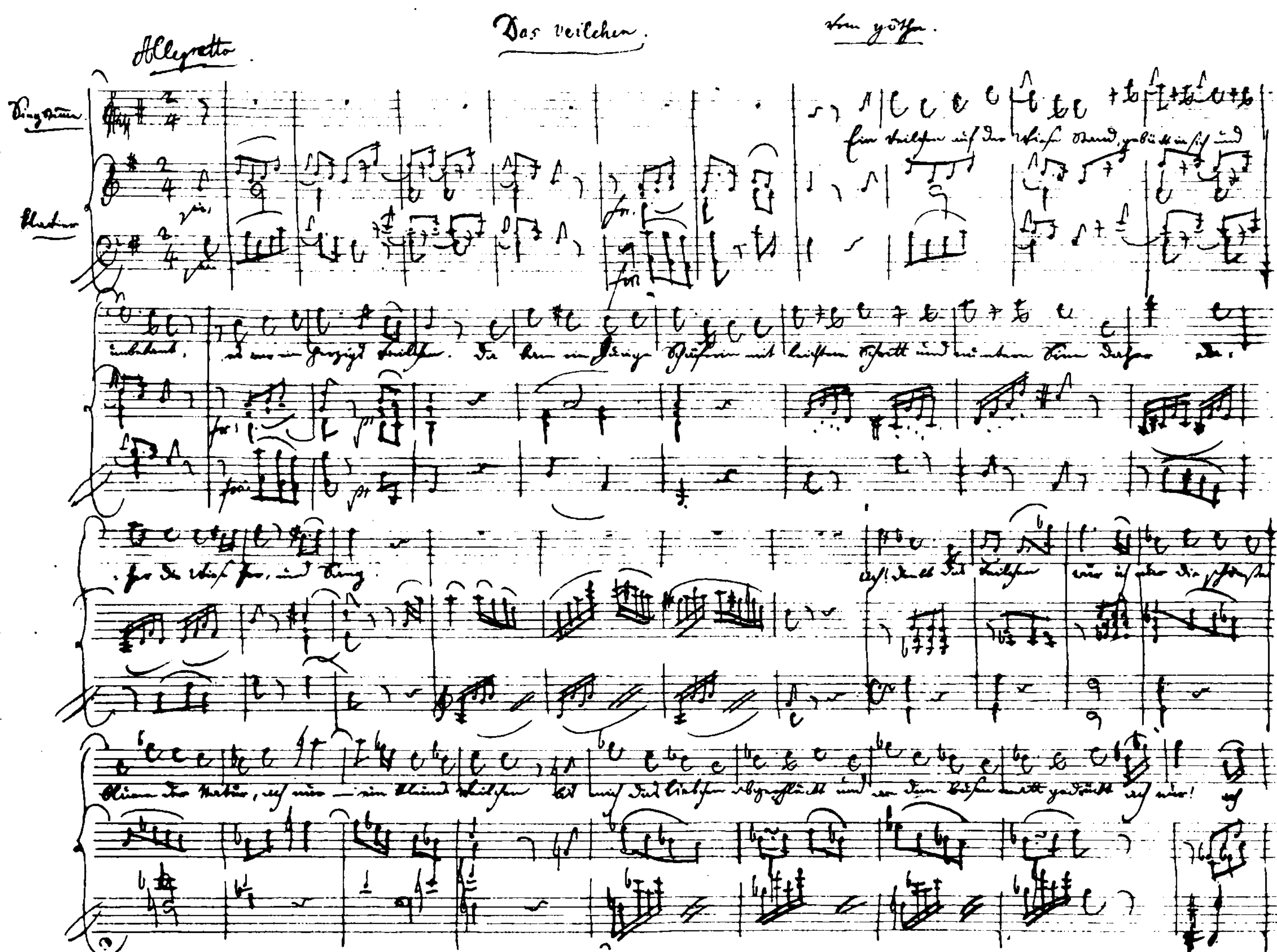
Ein solcher Geist kann nicht einseitig sein. Er wird alles umfassen wollen, da er den Zusammenhang der Dinge durchschaut. Was Schenker für die Musik tut, das tut er auch für die anderen Künste, tut es für die Wissenschaften und das öffentliche Leben. Seine Leidenschaft treibt ihn zur Polemik. Er hat sich zu diesem Zweck die Veröffentlichung einer zwanglosen Reihe von Flugblättern erdacht, die er nennt: „Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht" (Tonwille-Flugblätterverlag, Wien I). Das erste Heft mit dem großen Aufsatz „Von der Sendung des deutschen Genies" enthält viel Polemisches, greift aus dem Reich der Kunst für manchen Geschmack vielleicht etwas zu oft in das der Politik über und bringt als ganz Neues, als eine Großtat, die umwälzend in der Erkenntnis der musikalischen Kunstwerke wirken wird, die Darstellung der „Urlinie" als des geheimnisvollen inneren Prinzips aller Genie-Musik.

Hiermit wird die Scheidung der Geister, die lange genug vorbereitet ist, einsetzen müssen. Schenkers Beweise sind zu klar, weil sie auf die fundamentale Einfachheit der Wahrheit zurückführen, um geleugnet werden zu können. Ueber die Zukunft der Musik kann keine Sorge mehr herrschen; denn das Chaos wird überwunden werden, nun da Weg und Steg vorhanden sind. Für die anderen Künste und Wissenschaften aber liegen die Rückschlüsse nicht fern. Möge ein jeder von Schenker lernen, was zu lernen ist, und was er zu lernen vermag, wenn er nur den Kern der Sache erfaßt hat: den Willen zum Genie, den Glauben an das Genie und die Ehrfurcht vor dem Genie.

Mozarts Handschrift.

Drei Großtaten hat die Mozart-Forschung im vergangenen Jahrhundert zu verzeichnen: die Mozart-Biographie von Jahn, 1856—1859, das chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts von Köchel, 1862, und die Gesamtausgabe der Werke Mozarts in 24 Serien, 1876—1886. Die neuere Forschung unternahm es, das Bild des Salzburger Meisters vor allem nach der psychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Seite zu vertiefen. Erwähnt seien nur das aufschlußreiche, wenn auch Nachprüfung erheischende Buch von Wyzewa und Saint-Foix: W. A. Mozart: Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité (1777) 1912, und die neuerdings bereits im ersten Band erschienene, die Resultate der gesamten Mozart-Forschung zusammenfassende, Otto Jahn berichtigende und ergänzende Mozart-Biographie von H. Abert, 1919. Eine, auch für den Laien wertvolle Bereicherung der Quellenbelege bietet die Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie von L. Schiedermair, 1914. Im Rahmen all dieser Arbeiten bedeutet es eine der wichtigsten Ergänzungen, daß nunmehr auch „W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen" vorliegt. Das Werk, dessen Herausgabe L. Schiedermair besorgt hat, ist die erste Veröffentlichung des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Die Drucke sind nach dem Famulus-Verfahren im Institut unter Leitung von Dr Heinrich Jantsch hergestellt und in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren im Verlag C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig, erschienen. Die Blätter zeichnen sich durch hervorragende Deutlichkeit und Genauigkeit der Wiedergabe aus, die sich bis auf unscheinbare Flecken und Radierungen im Papier bezieht, und somit das Original aufs vollkommenste abbildet. Der Herausgeber betont mit Recht, daß die Veröffentlichung einer solchen Handschriftenreihe heute keiner besonderen Begründung mehr bedarf. Er weist auf die Wiedergabe der Originalpartituren Händels durch Friedrich Chrysander, auf die Handschrift Seb. Bachs in einem Bande der großen Bach-Ausgabe und auf die Faksimile-Ausgabe des Mozartschen Requiems durch A. Schnerich hin. Ganz abgesehen von dem rein wissenschaftlichen Wert einer solchen Arbeit, die eine Berichtigung und Ergänzung zu den Drucken bietet und für die neue Mozart-Forschung ein unentbehrliches Hilfsmittel bedeutet, geben die Blätter einen Einblick in die innere Werkstatt des Künstlers und erfüllen jeden Mozart-Verehrer mit einer heiligen Scheu vor dem ganz einzigartigen Schaffen dieses größten musikalischen Genies.

Die Tafeln enthalten Proben aus allen Gebieten des Mozartschen Schaffens, sowie einzelne Skizzen und Briefe. Es sind nur solche Stücke herangezogen, deren Echtheit und Datierung unbestritten ist. Möglichst Proben aus allen Jahren sind berücksichtigt von den Bleistiftnotizen des Londoner Skizzenbuchs



Mozarts Handschrift.

bis zur Aufzeichnung der ersten Seiten des „Lacrimosa", also von Mozarts neuntem Lebensjahre bis zu seinem Tode. Mehrere Blätter geben annähernd eine ganze Komposition wieder, so je vier Seiten der Belmont-Arie Nr. 1 und der Osmin-Arie Nr. 3, fünf Seiten der Cherubim-Arie Nr. 6, mehrere Seiten aus den drei Sätzen des D dur-Streichquintettes K. 593, sechs Seiten aus der Tamino-Arie Nr. 3. Wer die Blätter betrachtet, wird immer wieder sich wundern über die Klarheit dieser Schriftzüge. Nur selten finden sich Korrekturen, vieles macht den Eindruck einer Reinschrift, die Noten, anfangs mit dicken, später mit dünnen Köpfen, sind außerordentlich deutlich; auch aus der Notenschrift weht die Klarheit des Mozartschen Geistes. Was Mozart selbst, was seine Werke, was seine Zeitgenossen über seine Schaffensweise aussagen, man findet es hier bestätigt. Das Notenschreiben war ihm vielfach nur ein Abschreiben aus dem im Gedächtnis fertiggestellten Notenbilde. Nur so war es möglich, jeden Eindruck von geistiger Arbeit in der Niederschrift zu verwischen. So zeigt eine Seite aus dem Schlußsatz der Es dur-Symphonie von 1788, wie Mozart das ganze Stück in flottem Zuge, als habe er kaum Zeit dazu, niedergeschrieben hat. Von den wenigen Korrekturen, die diese Tafeln bieten, sind die im Schlußsatz des D dur-Quintettes bemerkenswert, weil aus ihnen zum erstenmal die Urform der chromatischen Anfangsfigur ersichtlich wird.

Es ist ein Buch für den, der bereits Mozarts Wesen im tiefen Innern erfaßt hat. Wenn er in stiller Stunde die Blätter sich vornimmt und die in ihnen lebenden Tongestalten vor seinem Geiste vorüberziehen läßt, dann wird er, wie in einer Vision, Mozarts Lebensbekenntnis vernehmen, jenes hohe Lied vom Leben, vom Leid und von der Liebe. Mozart hat wie kaum ein anderer sein Erdenleid durch seine Töne verklärt, und wie ein tiefsinniges Symbol ist es, wenn sein letzter Schriftzug das Wort hinterläßt, von dessen Inhalt er trotz der lichtvollen Reinheit seiner Tonsprache vielleicht im Tiefsten überzeugt war: homo reus, der schuldige Mensch. Denn es ist das Große an Mozart, daß er den Menschen in seiner Menschlichkeit erkannte und ihm seine Melodien lieh. Fand er doch die reinsten Töne für alle Irrungen und Wirrungen des menschlichen Herzens, aber in seinem Geiste verklärte sich alles, weil er die große Liebe hatte, die Liebe, die ihm seine ewigen Melodien eingab, die Liebe, durch die er alles Irdische adelte, das Menschlich-Allzumenschliche, wie es ergreifend der chromatische Aufstieg seines letzten schriftlich fixierten musikalischen Gedankens angibt — homo reus. Dr. C. Roesler.

Die Musikausstellung im Schiller-Museum zu Marbach.

Vor einigen Wochen wurde in der unteren Halle des Schiller-Museums eine Ausstellung eröffnet, die, wie mir bekannt ist, nicht diejenige allgemeine Beachtung gefunden hat, weder bei der großen Menge noch in musikalischen Fachkreisen, deren sie meines Erachtens durchaus würdig und wert erscheint. Zum erstenmal hat die Leitung des Schiller-Museums die reichen musikalischen Schätze ihres Besitzes, übersichtlich geordnet, ausgestellt und damit ein anschauliches Bild geboten von den mannigfachen, engverschlungenen Beziehungen zwischen der Tonkunst und der schwäbischen Dichtkunst, Beziehungen, die in ihrer abwechslungsreichen Fülle und in ihrer gegenseitig befruchtenden Anregung selbst denjenigen überraschen werden, der sich bisher auf diesem Gebiet wohl unterrichtet glaubte.

Musikalische Werke sind hier ausgestellt, deren Urheber entweder schwäbische Komponisten waren, oder solche Werke, die auf poetischen Schöpfungen schwäbischer Dichter sich aufbauen.

Die Zahl der schwäbischen Komponisten ist gewiß nicht eben groß, um so interessanter und wertvoller erscheinen manche ihrer Werke, zumal aus ältester Zeit. Da sind vor allem überaus seltene Kompositionen von Schubart und Zumsteeg zu sehen von hoher bibliophiler Bedeutung: so z. B. Schubarts Gedichte in seiner eigenen und seiner Zeitgenossen Vertonung zusammengefaßt unter der Ueberschrift „Etwas für Klavier und Gesang" Winterthur 1783 oder seine „Musikalische Rhapsodien", „gedrukt in der Drukerei der herzoglichen Hohen Carlsschule" Stuttgart 1786. Nur in wenigen Stücken bekannt und erhalten sind auch Lieder und Balladen des mit Schiller von der Carlsschule her befreundeten, späteren Stuttgarter Hofkapellmeisters Rudolf Zumsteeg. Von ihm, vielleicht wohl als erstem unter allen seinen Zeitgenossen, stammen „Gesänge aus dem Schauspiel ‚Die Räuber' von Friedrich Schiller, Mannheim. In der Kuhrfirstlich privilegierten Noten fabrique hergestellt von J. M. Götz." Auch die Partituren von zwei seiner Singspiele sind ausgestellt, eine dieser Partituren trägt auf dem Titelblatt außer einem überaus reizvollen Kupferdruck den höchst eigenartigen Vermerk „zu haben bei der Wittwe des seligen Komponisten". Mit Goethes Freund Reichardt zusammen hat Zumsteeg auch „5 Monologe aus Schillers Dramen", mit leichter Gitarrebegleitung versehen, veröffentlicht. Daß in dieser Reihe auch Friedrich Silcher nicht fehlen darf, ist selbstverständlich; verschiedene seiner Lieder sind, für eine oder zwei Singstimmen oder für Chor gesetzt, in handschriftlichen Exemplaren im Besitz des Museums. Als schwäbischer Komponist kann auch Joseph Peter von Lindpaintner bezeichnet werden, der, ein überaus fruchtbarer und in seiner Zeit hochgeschätzter Komponist, fast drei Jahrzehnte hindurch die Stellung als Hofkapellmeister in Stuttgart bekleidete. Seiner Oper „Lichtenstein", nach Wilhelm Hauffs Erzählung bearbeitet von Franz Dingelstedt, kommt freilich heutzutage nur noch eine gewisse historische Bedeutung zu.

Unter den Dichtern, deren poetische Werke zu musikalischen Schöpfungen Anlaß und Anregung gegeben haben, steht natürlich Schiller weitaus an erster Stelle. Ueberblickt man die große, bunte Menge der verschiedenartigsten Kompositionen, bei denen, wie ich so sagen darf, Schillers Genius Pate gestanden hat, so scheint es beinahe, als habe so ziemlich jedes seiner dichterischen Werke einen oder mehrere Komponisten gefunden, zu einer oder mehreren Kompositionen die Unterlage gegeben. Am häufigsten in Musik gesetzt ist jedenfalls das bekannte Reiterlied „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd" aus „Wallensteins Lager", dem auch eine Prachtausgabe des Cottaschen Verlags gewidmet ist, und das Lied „Mit dem Pfeil, dem Bogen" aus „Wilhelm Tell". Mehrere Schaukasten veranschaulichen die große Anzahl der Vertonungen des Liedes „An die Freude", von den einfachsten, fast volksliedmäßigen Fassungen früherer Zeiten bis hin zu dem machtvoll erhebenden Schlußgesang in Beethovens IX. Symphonie. Eine Chorstimme der französischen Ausgabe dieser Symphonie liegt auf: wie eigenartig kalt und nichtssagend muten unter den wohlbekannten Noten die wohlbekannten Worte in einer fremden Sprache an! Sehr zahlreich sind auch die Vertonungen des „Liedes von der Glocke", am bekanntesten wohl die Musik von Andreas Romberg, währenddessen viele andere Kompositionen nach Schillerschen Gedichten, unter anderen auch „Die Kindsmörderin", „Der Graf von Habsburg", „Die Macht des Gesanges", längst einer wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen sind. Die nicht weniger bekannte Komposition dieses Gedichts von Max Bruch konnte ich unter den ausgestellten Werken nicht ausfindig machen. Dagegen verdient der Merkwürdigkeit halber erwähnt zu werden, daß der moderne französische Komponist Vincent d'Indy „Das Lied von der Glocke", als „dramatische Legende" umgestaltet, in Musik gesetzt und damit den großen Kompositionspreis der Stadt Paris gewonnen hat.

Ein anderer Schaukasten enthält unter anderem die von Schiller herausgegebenen „Musenalmanache" mit musikalischen Beiträgen von Reichardt und Zelter. Darüber hängen in langer Reihe Gedichte von Schiller, in Musik gesetzt von

Schubert, Loewe, Mendelssohn, Kreutzer und vielen anderen Komponisten mehr; auch des letzteren zweiaktige romantische Oper „Der Taucher“ nach Schillers gleichnamigem Gedicht sei der Vollständigkeit halber hier noch genannt. Dann folgen Robert Schumann mit seiner Ouvertüre zur „Braut von Messina“, Karl Reinecke mit einer vollständigen Musik zu „Wilhelm Tell“. Ob die beiden Freunde Max Bruch und Joseph Joachim absichtlich oder zufällig beide die große Szene der Marfa aus dem „Demetrius“-Fragment in ganz der gleichen äußeren Art und Weise für Mezzosopran und Orchester komponiert haben, entzieht sich augenblicklich meiner Kenntnis. Schillers „Nänie“ liegt in der stimmungsvollen, leider viel zu wenig bekannten Komposition von Hermann Götz auf, merkwürdigerweise aber nicht in der Komposition von Brahms. Franz Liszt ist durch seine drei Lieder aus „Wilhelm Tell“ vertreten, durch sein Chorwerk „An die Künstler“ und durch den vierhändigen Klavierauszug seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale“ nach Schiller. Eine Ueberraschung für viele musikalische Besucher dürfte die Partitur einer fast ganz vergessenen symphonischen Ballade für großes Orchester „Des Sängers Fluch“ von Hans von Bülow bilden. Von den lebenden Komponisten seien besonders hervorgehoben Georg Schumann mit seinen beiden großen Chorwerken „Sehnsucht“ und „Totenklage“ aus der „Braut von Messina“ und Max Schillings mit seinen beiden Melodramen „Kassandra“ und „Das eleusische Fest“; auch des letzteren hymnische Rhapsodie „Dem Verklärten“ liegen Worte aus Schillers Werken zugrund; zur Schiller-Feier im Jahr 1906 geschrieben, ist diese Rhapsodie in Stuttgart zur Aufführung gekommen, sonst aber weiterhin nicht bekannt geworden.

Neben Goethe und Heine kann sich Ludwig Uhland rühmen, der am meisten komponierte Dichter zu sein, von seinem Gedicht „Frühlingsglaube“ kennt man sogar über 70 verschiedene Vertonungen. Die vielen Lieder, Balladen und Romanzen von Schubert, Kreutzer, Mendelssohn und Schumann stehen natürlich auch hier an erster Stelle, ihnen reiht sich dann eine fast unübersehbare Menge mehr oder weniger berufener Nachfolger mehr oder weniger glücklich an. Zu den weniger berufenen Nachfolgern zähle ich auch Eduard Hanslick; die Lieder dieses einst so gefürchteten Wiener Kritikers, des erbittertsten Feindes von Wagner, Liszt, Wolf und Bruckner, entpuppen sich als herzlich unbedeutende Schöpfungen.

Auffallenderweise sind verhältnismäßig wenig Kompositionen Mörikescher Gedichte ausgestellt; dessen Lyrik scheint auf die Tonkunst früherer Jahre nicht jenen tiefgehenden und nachhaltigen Einfluß gehabt zu haben wie in späteren Zeiten. Bemerkenswert ist die umfangreiche Partitur einer Oper „Die Regenbrüder“ von Ignaz Lachner nach Mörikes Dichtung, ferner die Komposition dreier Lieder dieses Dichters für gemischten Chor von Robert Franz. Unter den zahlreichen Komponisten der Lyrik Mörikes gebührt natürlich Hugo Wolf die Krone; seine Lieder und die Partitur des „Feuerreiter“ in der von Wolf selbst herrührenden Bearbeitung für gemischten Chor und Orchester befinden sich gleichfalls im Besitz des Schiller-Museums.

Der allgemeinen hohen Wertschätzung dieses Marbacher Museums entsprechend hält es wohl jeder schwäbische Dichter und Schriftsteller mit vollem Recht für eine ganz besondere Auszeichnung, seine Werke dessen künstlerischem Besitz einverleibt zu sehen, seine Werke dorthin zu stiften; damit wird aber zugleich auch der Zusammenhang des Museums mit dem lebendigen Schaffen der Gegenwart in sehr erfreulicher Art und Weise aufrechterhalten, was nunmehr auch der Musikausstellung wieder zugute kommt. So hat der Dichter Heinrich Lilienfein dem Museum den Klavierauszug seiner von Eugen d'Albert komponierten Oper „Der Stier von Olivera“ überlassen, ebenso Ernst Kapff die Dichtung seiner Oper „König Laurins Rosengarten“ in der Komposition von Wilhelm Mauke. Der erst im vorigen Jahr verstorbene Dichter Cäsar Flaischlen hat in Joseph Haas einen kongenialen Komponisten für seine feinsinnige Lyrik gefunden.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, alle die vielen, hier ausgestellten musikalischen Werke einzeln zu erwähnen oder gar einer eingehenden kritischen Würdigung zu unterziehen, eine kurze Aufzählung der wichtigsten Namen der hervorragendsten Komponisten und ihrer bedeutendsten Werke muß genügen. Aber schon diese flüchtige Uebersicht zeigt deutlich die schon eingangs erwähnten mannigfachen und innigen Beziehungen zwischen der Tonkunst und der schwäbischen Dichtkunst und gibt einen klaren Einblick in die vielfach verschlungenen Fäden, die sich zwischen beiden schon von alters her angeknüpft haben, bis in unsere heutige Zeit ununterbrochen weiterspinnen und in gegenseitiger hoher geistiger Anregung, gebend und empfangend in gleicher Weise, so viele treffliche Kunstwerke haben entstehen lassen. Der Leitung des Schiller-Museums sei deshalb auch an dieser Stelle der herzlichste Dank für diese ebenso lehrreiche als unterhaltende Ausstellung ausgesprochen.

August Richard (Heilbronn a. N.).

Das „staatliche Musiklehrerexamen“.

Von Prof. Ludwig Riemann.

Ueber die kommenden Reformen auf dem Gebiete des Musikunterrichtes herrschen so viele Gerüchte und Unklarheiten, daß es wahrlich an der Zeit ist, einmal Genaueres darüber zu berichten zum Nutzen und Frommen der Allgemeinheit.

Eine bevorstehende Forderung des „Befähigungsnachweises der Privatmusiklehrer“, wie C. Brunck in seinem Artikel (1922, Heft 2 dieses Blattes) behauptet, ist nicht zu erwarten. Der preußische Staat, nicht das Reich, beabsichtigt die Einrichtung eines fakultativen Examens zur Heraushebung würdiger Musiklehrer aus der Giftsphäre des Proletariats. Inwieweit Süddeutschland sich daran beteiligen wird, ist mir nicht bekannt; es wäre jedenfalls von Nutzen, wenn eine berufene Feder in diesem Blatte darüber Mitteilung machte. Der preußische Staat denkt nicht daran, „zur Musiklehrtätigkeit nur solche Musiker zuzulassen, die ein staatliches Konservatorium mehrere Jahre hindurch bis zur Reifeprüfung besucht haben“. — Aus dieser Bemerkung ersieht man den Unfug, der mit dem Worte „staatlich“ getrieben wird. In Preußen gibt es nur ein einziges staatliches Konservatorium, d. i. die Hochschule für Musik in Berlin. Die anderen Anstalten sind sämtlich „staatlich konzessioniert“. Darin liegt ein großer Unterschied. Denn der letzte Begriff bezieht sich auf Näh-, Schneider-, kaufmännische, Schreib-, Musikschulen, deren Einrichtung und Betrieb unter gewissen Bedingungen von der Regierung durch die Hand eines Schulrates jeder Stadt erlaubt wird. Die Irreführung einzelner Konservatorien, das Wort „staatlich konzessioniert“ als Reklameschild zu benutzen, hat bekanntlich die preußische Regierung veranlaßt, die Anwendung zu verbieten. Ferner wäre es vollständig unmöglich, das staatliche Musiklehrerexamen den privaten Konservatorien zuzuweisen, weil fast jede Musikschule den Titel Konservatorium gebraucht und dadurch eine Diskreditierung des Begriffes stattgefunden hat, so daß die Regierung durch einen Erlaß vom 5. Mai 1919 sich veranlaßt sah, den Gebrauch durch eine besondere Erlaubnis abhängig zu machen. Da aber keine gesetzlichen Verordnungen über Einrichtung, Art und Ziel der Musikschulen vorhanden sind, ferner die Aufsicht durch den Schulrat jeder Stadt als keine fachmännische zu bezeichnen ist, konnte der Augiasstall der unberechtigten Anstalten bisher nicht gereinigt werden.

Wie die Redaktion in dem fraglichen Artikel richtig behauptet, müssen die berechtigten Anstalten, d. h. solche, deren Betrieb als durchaus einwandfrei zu bezeichnen ist, sehr wohl von den unberechtigten unterschieden werden. Ihre Zahl aber ist eine so erschreckend geringe gegen die im Dunkeln arbeitenden Anstalten, daß der Staat auch darin eine Reform ins Auge faßt.

Was nun den Wert des staatlichen Musiklehrerexamens anbelangt, scheint dieser in gewissen Kreisen durchaus verkannt zu werden. Ich brauche mich wohl über die äußerst schädigende Konkurrenz der halbgebildeten Musiklehrkräfte nicht auszulassen. Zu diesen zähle ich nicht bloß das Gros der Lehrenden, welche ein Instrument **in etwa** beherrschen, sondern auch Studierende, die an Konservatorien oder privat sich als „Virtuosen" oder „Gesangskünstlerinnen" ausbilden lassen, aber, durch die Not getrieben, zum Unterrichten greifen, ohne eine gründliche, fachgemäße Schulung darin erlangt zu haben. Wieviel tausende Sängerinnen und Virtuosen gibt es, die infolge zerstörter Hoffnungen zum Musikunterricht greifen und erst durch die **Erfahrung**, seltener durch pädagogische Begabung, auf Kosten der Schüler langsam das Unterrichten **lernen**! Ich kenne unterrichtende Klaviervirtuosinnen, die mit souveräner Verachtung auf die wissenschaftliche Durchbildung (Pädagogik, Methodik, Akustik, Musikgeschichte, Aesthetik, Formenlehre, Harmonielehre, Musikdiktat, Blattspiel) herabschauen und glauben, das Unterrichten „so" zu beherrschen, bloß weil sie gut Klavier spielen können. Das sind doch unhaltbare Zustände!

Selbstverständlich läßt sich eine obligatorische Forderung des Examens nicht durchführen. Da die Musikseminare ihre Examina unter **milderen** Bedingungen vorbereiten, würde diese Forderung die Musikseminare wenn nicht ruinieren, so doch erheblich reduzieren, ein Zustand, gegen den die sämtlichen Verbände[1] scharf protestieren würden. Und die Privatexamina aufheben hieße anderseits dem **geheimen** Unterrichtsproletariat Türe und Tore öffnen, weil ein großer Prozentsatz der Studierenden nicht in der Lage ist, die Vorbedingungen zum Staatsexamen zu erfüllen. Die Verhandlungen über das Gesetz schweben noch. Zwei Sitzungen mit einzelnen Vertretern der Verbände haben im Ministerium stattgefunden, wobei auch zum Ausdruck kam, daß die bisherigen privaten Examina nicht beanstandet werden sollten, was anderseits wieder die Gefahr in sich schließt, daß Konservatoriumsleiter die Gelegenheit benutzen, ihre Privatexamina mit dem Staatsexamen als gleichwertig hinzustellen, um dadurch neue Schüler anzulocken. Die Vorbereitung zum Staatsexamen kann sowohl an Anstalten wie auch privat geschehen. Wie sehr die Konservatorien darauf bedacht sind, die Examina an sich zu reißen, geht daraus hervor, daß z. B. der Konservatoriumsverband die Absicht hegt, Privatvorgebildete nicht mehr zum Examen an seinen Anstalten zuzulassen, weil, wie er schrieb, „er keine Veranlassung habe, Privatmusiklehrer in dieser Tätigkeit zu unterstützen". — Er will also die Schüler, welche kein Konservatorium besuchen wollen, um dem Massenunterricht zu entgehen, oder können, wegen zu weiter Entfernung, zwingen, dennoch die Anstalt zu besuchen. Welche Schlüsse würden sich daraus ziehen lassen, wenn die Konservatorien dieses Vorhaben auf das Staatsexamen ausdehnten! Niemals wird der Staat dazu seine Einwilligung geben.

Das Hinausziehen des Erscheinens der Reform begründet sich hauptsächlich aus der strittigen Frage der vorauszusetzenden Allgemeinbildung. Der „Deutsche Musikpädagogische Verband" vertritt als einziger Verband die Forderung der Obersekundareife oder Lyzealreife. Diesem Willen steht die Macht der sämtlichen anderen Verbände gegenüber. Wir dürfen gespannt sein, wozu der Staat sich entschließen wird.

Soweit liegen die Tatsachen. Ich schließe daran meine persönlichen Vorschläge, die ich bereits dem Kultusministerium unterbreitet habe:

Die Reformen müssen nach drei Richtungen hin **zugleicher Zeit** Platz greifen.

1. Gesetzliche Vorbedingungen für den Betrieb der Musikschulen und Konservatorien im Sinne des Gesetzes vom 5. Mai 1919 (gewerblicher Musikunterricht),
2. regierungsseitliche Aufsicht und Kontrolle,
3. das staatliche Musiklehrerexamen.

Zu 1. Die gesetzlichen Vorbedingungen führen zu einer reinlichen Scheidung der Anstalten und geben der staatlichen Aufsicht die Möglichkeit, mit Hilfe des Gesetzes das Staatsexamen an einer Anstalt abzulehnen oder zu genehmigen, falls die letzte Absicht überhaupt besteht.

Zu 2. Die Ausbreitung des Musiklehrproletariats und der Auswüchse an den Musikschulen werden zum großen Teile verschuldet durch die bis jetzt übliche Aufsicht der Regierung. Diese Aufsicht liegt in den Händen eines Schulrates jeder Stadt, dem alle Arten von Sonderschulen (siehe vorher) unterstehen, und der, in den meisten Fällen musikunkundig, infolgedessen sein Interesse nur teilweise den Musikschulen zuwenden kann. Es ist deshalb für jede größere Stadt ein „fachmännischer Beirat" seitens der Regierung zu ernennen, dessen Urteil maßgebend sein muß für die Entschlüsse des Schulrats. Das Amt wird als Ehrenamt verwaltet. Dem fachmännischen Beirat muß die Berechtigung zuerkannt werden, sämtliche Konservatorien seines Bezirks zu inspizieren. — In Essen ist dem Schulrat zwar ein fachmännischer Beirat beigegeben. Dieser hat fragwürdige Reklamen, Annoncen und Musiklehrexistenzen dem Schulrat gutachtlich mitzuteilen, der dann nach Möglichkeit für Abhilfe sorgt. Auf Beaufsichtigung des Konservatoriumsbetriebes hat der fachmännische Beirat keinen Einfluß. Auch der Schulrat wartet auf die zu 1. erwähnten gesetzlichen Bestimmungen, um die Aufsicht strenger handhaben zu können.

Zu 3. In Voraussetzung einer reinlichen Scheidung der Konservatorien können

a) Prüfungen an einer besseren Anstalt,
b) in staatlichen Gebäuden (Schulen)

abgehalten werden. Ueber die Wahl des Gebäudes und des Ortes entscheidet der Prüfungskommissar.

Für jede Provinz wählt der Staat einen Prüfungskommissar. Auf Vorschlag des Prüfungskommissars genehmigt die Regierung Zahl und Namen der Kommissionsmitglieder für jede einzelne Prüfung.

Das staatliche Musiklehrerexamen ist fakultativ, steht dafür aber unter schwereren Bedingungen als die Privatexamina der Verbände. Da die Konservatorien sicher der Vorbereitung zum Staatsexamen sich annehmen, um ihren Ruf zu heben, sind sie gezwungen, für beide Examen vorzubereiten, ein Zustand, der das Publikum über den Wert beider Richtungen heilsam aufklärt. Die Forderung der wissenschaftlichen Vorbildung: Obersekunda- oder Lyzealreife bleibt bestehen. Bei außergewöhnlichen Talenten ist eine Ausnahme gestattet. Der Prüfungskommissar hat durch Prüfung der Begabung und allgemeinen Vorbildung über die Zulassung zum Examen zu entscheiden. Daß dieses mit ganzer Strenge zu geschehen hat, wird dem Prüfungskommissar in seinen schriftlich niedergelegten Obliegenheiten klargemacht.

Deutschösterreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Franz Schreker[1].

Es ist in Schrekers Werken, als hätte eine Naturgewalt mit Riesenkraft ohne Maß und Ziel alle Fesseln zerbrochen. Die ganze Riesenlast einer tristen erbärmlichen Jugend schüttelt da titanenhaft mit hocherhobenem Stolze ein Mann von sich. Trotzig und gegen

---

[1] Z. B. Berliner Tonkünstlerverein, Zentralverband, Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, Preußischer Konservatoriumsverband, Rheinisch-Westfälischer Verband geprüfter Musiklehrkräfte, Verband der Konservatorien und Musikschulen in Schlesien, Verband deutscher Musiklehrerinnen und eine Reihe Ortsvereine.

[1] Franz Schreker ist Deutschösterreicher, obwohl er 1878 zu Monako geboren wurde. Er kam in frühester Jugend nach Wien, verbrachte dort Jugend und Studienjahre bis zur Berufung nach Deutschland und wurde mit Schönberg der Begründer der Jungwiener Schule.

Zentnerlasten Widerstandes hat er sich langsam hochgearbeitet. Ein durch vieles Hungern nervöser Bursch, wollte er Oboe studieren. Endlich in der Kompositionsklasse gelandet, droht ihm Relegierung wegen verbotener Vereinsgründung eines Musikvereines; als diese Charybdis überwunden ist, hat er kein Geld für das Schulgeld, der alte gute Robert Fuchs schafft das rettende Stipendium und Franz Schreker, der nebenbei seit seinem 16. Jahre Mutter und Geschwister versorgt, ist endlich so weit, daß er sich bei seinem Freund, dem ihm väterlich zur Seite stehenden Dichter Ferd. v. Saar Mut holt zur Dichtung eines Opernbuches, des „Fernen Klang". Die ersten zwei Akte erregten bei den „Sachverständigen" Entsetzen, was begreiflich ist, da es sich hier um keine „Sache" und nichts „Verständiges" handelt, denn Franz Schreker ist ein Dichter, ein veritabler Tondichter. Kein Tonsetzer, dem Komponieren Zusammensetzen, eine Schachaufgabenangelegenheit, eine Vexierbildspielerei bedeutet, sein Werk ist ein Teil seiner selbst, in seiner ganzen hysterischen Eigenwilligkeit und seinem trotzigen Aufbäumen ein Bild des kleinen nervösen Burschen, dem die kleine Oboe von einem wohlwollenden Protektor zugedacht war, und der gleich nach dem ganzen Orchester griff und dort Virtuos wurde. Es ist als hätte die ganze maßlose Unterdrückung heimischer Schaffenskraft sich in diesen monströsen Partituren ein Ventil gesucht. Der eruptive Ausdruck einer exaltierten, mit Musik überfüllten Persönlichkeit sind diese mit den Grenzen des Bühnenmöglichen gefährlich spielenden Bühnenwerke. Wenn man die bis jetzt erschienenen Opern Schrekers mit der konservatoristenhaften Hilflosigkeit seiner ersten Lieder vergleicht, muß man die Hände zusammenschlagen über den Hochflug dieser Entwicklung. Ueber der Kammersymphonie, fünf interessanten Liedern und einer Orchestersuite ragen die drei Opern wie Felsblöcke hervor. Unbekümmert um Erfordernisse der Ausführung verwirklicht da eine schreckbar schwüle Phantastik ihre Träume. Ein Stimmungsapparat sondergleichen wird aufgeboten. Gemurmel, Applaus hinter der Szene, mehrere Orchester, Zigeunerkapelle, venetianisches Mandolinenkonzert hinter der Szene aus einem Garten, und wieder aus einem seltsamen Spielwerk sonderbares Getön, dazu ein maßlos schwieriges Orchester, eine rezitierende Singstimme, die aber frappierenderweise, wenn man sie probiert, relativ leicht zu singen ist. Eine Musik, anspruchsvoll, wie sie kaum R. Strauß kennt. Zu diesem Hexensabbat schreibt Schreker selbst das Buch. Bücher voll Sturm und Drang, voll tobenden Temperamentes. Schreker, der Wortdichter, ist eine Angelegenheit für sich. Ich glaube, daß Schreker jederzeit mit einem gesprochenen Drama Aufsehen erregen würde. Es ist fast schade um die psychologische Feinheit seiner Wortarbeit, daß sie im Tone ertrinkt. Seine Stoffe sind durchflutet vom echtesten Theaterblut. Seine Vorliebe für perverse Charakterzeichnung, wie sie die Prinzessin im Spielwerk und auch die Heldin in den Gezeichneten zeigt, ist eine Konzession an die Zeitströmung unserer Bühnendekadenz, die ihre Edelsteine aus dem Schmutz holt. Trotz allen radikalen und naturalistischen Gebärden ruht aber über den Werken der reine Schimmer des deutschen Märchens. Die Liebe zur Natur, zu Vogelgezwitscher und Waldesrauschen, die Liebe zum fabelhaft Seltsamen sind die Keimzelle seines Schaffens. Für das gesamte Schaffen der Gegenwart wird aber Schreker von Bedeutung durch seine aus feinstem Musikempfinden erflossene Technik. Die Baukunst kennt einen Ausdruck, der trefflich hierherpaßt, „materialgerecht". Schrekers Musik ist eine der wenigen, welche die modernen Mittel materialrichtig verwendet. Diese Textbücher verlangen eben diese und keine andere Musik. Die seltsamen, sich aus dem Chaos seines Orchesterklanges loslösenden Klänge sind nicht Resultate konstruktiven Denkens, sondern aus den Erfordernissen der Handlung erwachsen, materialrichtig wird nichts vorgetäuscht. Besser gesagt, Schreker legt, als sein eigener Textdichter konnte er das leicht, die Handlung von allem Anfang so an, daß sie eben die ihm eigene Tonsprache fordert. Ein Blick auf die Texte wird das klarmachen. Im „Fernen Klang" sucht ein junger Künstler den Traum aller hochstehenden Jungen, „etwas noch nie Gewesenes leisten zu wollen", tatsächlich zu verwirklichen. Er sucht „den fernen Klang", den will er in einem überwältigend neuen Werke als niegehörtes Wunder verweben. Er verläßt die Braut, die ein Haderlump von Vater im Kegelspiel an einen Wirt verspielt. Vor dieser Heirat flieht sie, sinkt immer tiefer. Im Dirnenmilieu eines venezianischen Vergnügungsetablissements treffen sich der junge Künstler und das Mädchen wieder. Er hat den fernen Klang nicht — stößt die Tiefgesunkene von sich. — Dann kommt ein Akt in einem veritablen Theaterbeisel, wir erleben den Durchfall der Oper, die den fernen idealen Klang enthalten soll. Im letzten Akt stirbt der Held in seinem Arbeitszimmer. Aus dem Garten tönt das Gezwitscher von Tausenden von Vogelstimmen. Nach langen Irrfahrten stirbt er im Arme der Jugendgeliebten, verzeihend und innig schließt die Oper, sterbend hört der Künstler den fernen Klang aus dem Vogelgesang und dem Glück des Wiederfindens. Den gefundenen Klang in ein Werk zu bannen ist ihm nicht mehr gegönnt. — Es ist, als hätte Schreker die ganze Tragik modernen Musikgeschehens in einer Handlung versinnbildlichen wollen. Es ist der „ferne Klang", nach dem heute, wie schon oft, hundert täppische Hände greifen. Das Waldweben über der auf der Flucht im Wald Entschlafenen, das Aufrauschen des fernen Klanges, während das Orchester in tausend Vogelstimmen zwitschert, sind Orchesterszenen von geradezu orientalischer Pracht. Man sieht also aus diesem Buche schon, wie sich Schreker für seine exaltierte Tonsprache die Basis und Gelegenheit schafft. Das ist es, was seine Arbeiten weit über die übliche Klangspielerei stellt. Im „Spielwerk", meiner Ansicht nach dem reifsten Werke, ist es noch ersichtlicher.



Franz Schreker.
Verlag Breitkopf & Härtel, Berlin.

Die Prinzessin ist ein Satan, der Volk und Land durch sinnverwirrende Feste in taumelnde Orgien zieht. Diese schwer pathologische, unverkennbar mit Salome verwandte Figur, hat ihr Gegenspiel in einem alten Meister, dessen Hütte ein Spielwerk birgt mit ungeahnt herrlichen Tönen. Die Prinzessin hat den Sohn des Meisters umstrickt, ihm sein Weib entfremdet, der Sohn wird tot auf der Landstraße aufgelesen, das Spielwerk will nur mehr gräßlich ächzen, nicht singen, sein Klang vergiftet Land und Volk! Da kommt ein junger Bursch und will die Prinzessin heilen. Ein Fest der Prinzessin, wilder Taumel der Volksmenge! Ein Hexensabbat, wie ihn nur Schreker malen kann, entfesselt sich. Das Spielwerk ächzt und stöhnt in sonderbaren Tönen, ein wilder Haufe will voll Reue die Prinzessin töten! Da kommt der Bursch. Mit einer sanften Flötenmelodie beruhigt er das Volk und zieht die Prinzessin im Arm den Berg hinan. In der Hütte des Alten aber, die transparent durchleuchtet ist, sitzt der tote Sohn auf der Bahre und fiedelt mit schaurigen Gebärden, das Spielwerk spielt die süßesten Weisen. Wer

die Pracht dieser Schlußszene mit ihrer heißen Kantilene ablehnt, wie dies einige Dutzend Zischer bei der Wiener Aufführung getan, der ist ein Esel, oder ein böswilliger Neider, oder beides zugleich. Die Szene ist das Werk von Meisterhand, daran ändern auch die gewiß abstoßenden perversen Details des Buches nichts, die allerdings in der Hand des Musikers abgeschwächt werden. Das Spielwerk ist der Höhepunkt von Schrekers bisherigem Schaffen. Die Tonsprache dünkt mich klarer als in den anderen Opern.

In den „Gezeichneten" gibt Schreker ein schwüles Bild der verlotterten genuesischen Wirtschaft des 16. Jahrhunderts. Ein buckliger Aristokrat, abschreckend häßlich, ein Kollege des Notre-Dame-Glöckners im Aussehen, faßt einen teuflischen Plan, sich an der Schönheit zu rächen. Ein ihm gehörendes Eiland, nahe der Stadt, versieht er mit unterirdischen prächtigen Gemächern. Dorthin schleppen seine Kameraden, eine ganze Gesellschaft von aristokratischen Tagdieben, die schönsten Mädchen Genuas. In einer plötzlichen Laune, auch um dem häßlichen Treiben ein Ende zu machen, schenkt Alviano, der höckerige häßliche Urheber des Ganzen, das Eiland der Stadt Genua. Die Uebergabe dieser Schenkung an das Volk feiert er durch eines jener exaltierten schwülen Feste, wie sie Schreker so gerne malt. Gleichzeitig verlobt sich Alviano mit einer schönen Genueserin, die ihm im Taumel des Festes entgleitet. Alviano, der Schlechtes ahnt, findet sie in den unterirdischen Gemächern mit einem seiner Freunde. So wurde ihm sein Fluch selbst zum Fluche. Sterbend gesteht sie noch, daß sie nicht mit Gewalt verführt wurde, sondern freiwillig ihrer Liebe folgte. Dies, ein trockenes Gerippe der reichen psychologisch fein motivierten Handlung, nur als Beweis der Behauptung hergesetzt, daß Schrekers schwüle erotische Technik der Handlung, der Musik wegen da ist und umgekehrt die Musik dort wieder ihre Triebfeder findet. Das Dekadent-pervers-moderne ist des Ausdruckes wegen da. — Wenn Schreker es zuwege bringt, seine maßlose Sturm- und Drangtechnik zu mildern, wenn er seine Gedankenwelt zu einem reinen Märchenstoffe veredelt, die melodischen Linien seines letzten Aktes „Spielwerk" wieder akzeptiert, sich im Texte von dem perversen Getue der Modetechnik freimacht, wird er, wie ich überzeugt bin, die Führung auf dem Gebiete des großen Musikdramas haben. Die pervers aufgepeitschten Textunterlagen reizen ihn immer wieder zu maßlosen Tonbildern. Genug des Sturms und Dranges. Es komme das ruhige Schaffen, die Läuterung, der liebliche Klang des Spielwerkes. Gelingt es Schreker, aus dem Sturm und Drang herauszusegeln, dann wohl ihm, er wird einen großen Weg machen, denn er trägt das Märchen in sich.

Karl August Rau.

Der Tod des ersten Direktors des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung wird in der ganzen Musikwelt innige Anteilnahme und tiefes Bedauern hervorrufen. Mit ihm ist einer der kräftigsten Förderer des deutschen Musik- und Kulturlebens verloren gegangen. Der Verschiedene wurde zu Frankfurt a. M. am 29. April 1890 geboren. Er studierte in Lausanne, Paris und München bei Sandberger, Kroyer, privatim bei Louis, Klose und G'schrey. Im Jahre 1913 promovierte er zum Dr. phil. mit einer Studie über Loreto Vittori. Im Jahre 1917 gründete er das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung. Zu seinen Schriften gehört eine 1918 veröffentlichte „Musikgeschichte in Tabellenform"; umfangreiche Vorarbeiten zu einem Werk über Michael Prätorius liegen im Manuskript vor. Kompositorisch schuf er durch Tiefe des Inhalts und der Empfindung ausgezeichnete Lieder. Sein im März in Bückeburg gehörter „Abe-Zyklus für Soli, Chor und Kammerorchester" faßte gewissermaßen sein kompositorisches Schaffen in einem tiefgründigen Welt- und Lebensbekenntnis zusammen.

Als im Jahre 1917 das Fürstliche Institut gegründet wurde, sah er klar und deutlich seine Lebensaufgabe vor sich, das Institut nach allen Seiten hin zu kräftigen und zu stärken und in ihm der ganzen deutschen Musikwelt eine für den Forschungseifer der einzelnen Gelehrten feste und allzeit sichere Grundlage zu schaffen. Er hatte einen untrüglichen Blick für die gerade in der heutigen Zeit notwendigen Voraussetzungen, unter denen die praktische Umsetzung geistiger Ideen und ihre lebensfähige Entwicklung erst möglich ist. So wurde er zu einem hervorragenden Organisator, wie ihn eine so großangelegte Einrichtung wie das Fürstliche Institut in der Zeit ihres Werdens und Entstehens wohl besser kaum hätte bekommen können.

Durch das Institut sollte ein ruhiges und von den Sorgen der äußeren Not freies Arbeiten auf allen Gebieten der Musikwissenschaft Hand in Hand gehen mit dem der ausländischen Führer des gleichen Berufszweiges und das Institut nach und nach die Verkörperung einer großen internationalen Kulturgemeinschaft werden, wie sie vor dem Kriege die Internationale Musikgesellschaft darstellte. Große Unternehmungen hatte er in seinem Geiste schon vorbereitet, im Winter dieses Jahres eine Reise nach Spanien, im nächsten Jahre eine nach Südamerika. In der Vollkraft seines Schaffens, mitten in weitausholenden Aktionen hat ihn ein allzufrühes Geschick dahingerafft, ein herber Verlust für alle die, welche heute am Aufbau des Lebens auch durch die heilige Kunst und ihre ernste Gefährtin, die Wissenschaft, nicht zweifeln.

Mußte man ihn als unermüdlich Schaffenden bewundern, so mußte man ihn als feinen und edlen Menschen lieben und verehren. Treue zum Freund, zum Kollegen, zum Werk, Treue, aus der auch sein Verhältnis zum Fürsten entsprang, war die oberste Richtschnur seines Handelns. Wer das Glück hatte, mit ihm zu reisen oder einen der schönen musikalischen Abende in seinem wohlabgestimmten Heim zu erleben, wird sich für alle Zeiten durch sein liebenswürdiges, herzliches und gemütvolles Menschentum bereichert fühlen.

Aus solcher reinen Auffassung des Lebens, in der der Mensch zum Menschen sich bekennt, nicht aus der Jagd und Hast dieses Daseins, erwuchs ihm seine Kunst. Seine Kompositionen sind der Widerhall der Regungen des menschlichen Herzens, schlicht und einfach in der äußeren Form, doch voll tiefer, innerer, ethischer Kraft. Er liebte besonders die Volkslieder und seine Volksliederbearbeitungen sind Zeugnis von seiner feinen, dem Ursprünglichen zuneigenden Empfänglichkeit. Und doch war er ein moderner Mensch mit seiner vielseitigen, nicht nur die Künste, sondern auch die Philosophie, die Naturlehre, ja die Medizin berührenden Bildung. Am klarsten legte er sein Glaubensbekenntnis in dem den „glaubenden Menschen" gewidmeten Abe-Zyklus nieder. Seine letzte Komposition, die in der Skizzierung kurz vor seinem Tode beendet wurde, ist von einer seltsamen Ahnung durchweht, gleich als wollte er in diesem Werke sein tiefes Mitgefühl mit allem Irdischen ausströmen lassen. Das Werk für Gesang, Violine, Altflöte, Oboe d'amour, Horn und Celesta trägt die Ueberschrift „Bruder Mensch". Wie ein wunderbarer Ausklang seines ernsten, tiefen und reichen Lebens geben Wort und Klang noch einmal den Inhalt seiner Welt- und Lebensanschauung wieder:

Bruder Mensch —
Auch ich gehe den Weg der Schmerzen —
Auch ich gehe den Weg der Liebe —
Auch ich gehe den Weg der Freude —

Kein Gedanke von dir ist einsam —
Deine Tränen fallen in meine Seele —
Deine Lieder singen in mir . . .

Bruder Mensch —
Ich werfe mein Herz in deine Nacht:
Mondsilber scheint auf über den Flüssen.

Bruder — Geliebter,
Glaube dem Leben
Und seiner tiefen Gemeinschaft!

Siehe, auch meine Seele ist ein Stern,
Ist eine Wolke am Himmel des Lebens —
Wandernd,
Wandernd,
Getrieben vom Hauche Gottes,
der heilig ist . . .

Dr. C. Roesler.

Alfred Rahlwes: „Frau Potiphar".

Musikalisches Lustspiel.

Uraufführung im Stadttheater Halle a. S.

Die Oper ist schon vor längeren Jahren entstanden und führt mit ihrer Handlung in das deutsche Kleinstadtmilieu, in die Biedermeierzeit. Leider mutet die Idee des Ganzen (Textdichter sind K. v. Zabionsky und W. Hagen) nicht sonderlich witzig an; speziell mit der Zeichnung der heiratslustigen Apothekerswitwe (Altpartie) und des alternden Junggesellen Provisor Schwalbe (Tenorbuffo) erscheint sie auch ziemlich abgegriffen, bietet außerdem kompositorisch wenig Anziehendes. Und doch kann eine gute Darstellung aus dem Werkchen, welches in knappen 55 Minuten abläuft, schon etwas machen. Die musikalischen Vorbilder liegen etwa bei d'Albert (Abreise) und Wolf-Ferrari (Susannens Geheimnis). Im Stil hat sich der Komponist an die fortlaufende musikalische Rede gehalten, und nur gelegentlich heben sich kleine geschlossenere Gebilde heraus. Der leichte Lustspielton ist durchweg recht glücklich getroffen und demgemäß erscheint auch die Instrumentation in lichtvollem und duftigem Gewande. Rein erfinderisch trägt das Werk die Züge einer freundlich-gefälligen und mit geringen Ausnahmen auch immer vornehmen Melodik. Den lyrischen Episoden möchte man wohl etwas größere Gefühlstiefe und längere Dehnung wünschen, schon damit der Gegensatz zu den vielen kurzen Rhythmen und flotten Melodiegängen besser zur Auswirkung kommen. Jedenfalls hat aber Rahlwes mit der Oper gezeigt, daß sein künstlerisches Naturell für das musikalische Lustspiel ungemein viel übrig hat, wie dies ja auch schon gewisse seiner letzterschienenen Lieder erkennen lassen. Für ihn kann die Losung jetzt nur heißen: Einen wertvollen Text!

Die Darstellung war ganz ausgezeichnet. Intendant Leopold Sachse zeigte ein entzückendes Bühnenbild im Biedermeierton. Kapellmeister Oskar Braun hob die Feinheiten der Partitur, vom Orchester bestens unterstützt, wirksam heraus und sorgte für leicht beschwingte Zeitmaße. Die Solisten waren in aufgeräumtester Spiellaune und füllten auch ihre gesanglichen Aufgaben mit Empfindung und Leben, voran Hilde Voß (jugendlicher Sopran), Henriette Böhmer (Alt) und Heinrich Teßmer (Tenorbuffo). Am Schluß gab es zahlreiche Hervorrufe für den Darsteller und den Komponisten.

Paul Klanert.

W. A. Mozart: „Die verstellte Einfalt".

Uraufführung am 2. Oktober im Bad. Landestheater zu Karlsruhe.

Vom Standpunkt der Musikwissenschaft gesehen, ist es ja so, daß die „finta semplice" des 12jährigen Mozart einem Vergleich mit seinen eigenen späteren Werken und einem Vergleich mit den Buffoopern seiner Zeitgenossen keineswegs standhält. Der naive Hörer und Beschauer aber wird an dem heiteren, sonnigen Spiel seine helle Freude haben. — Außer bei einer privaten Aufführung im erzbischöflichen Palais zu Salzburg im Jahre 1769 ist das dramatische Erstlingswerk Mozarts nie zum Klingen gebracht worden. Damals mußte es wegen seiner kindlichen Art hinter den auf äußeren Schmiß und übertriebene Gesten angelegten Opern der Italiener zurückstehen, so daß die beabsichtigte öffentliche Aufführung am kaiserlichen Hofe zu Wien, allerdings mit Nachhilfe allerhand Intrigenspiele, zunichte wurde. Nun hat der Karlsruher Musikschriftsteller Anton Rudolph, der bereits bestbekannte Bearbeiter der Gärtnerin aus Liebe, es unternommen, das versunkene Stückchen der Welt zurückzugewinnen. Der Erweckungsakt gelang glänzend. Es galt, dem für heutige Begriffe unsinnigen italienischen Text in, dem Stile der Musik angepaßten deutschen Worten Gehalt, Form und Farbe zu geben. Der Hauptkern der alten Handlung ist durchaus geblieben: Um dem eigenen Bruder die Einwilligung zur Heirat beim Bruder der Braut, der ein arger Weiberfeind, daneben aber ein prächtiger, lieber Kerl ist, zu erringen, stellt sich die Schwester schwachsinnig, rettet damit die ganze Situation und gewinnt dabei den Hagestolz selbst zum Manne. Natürlich hilft ein munteres Bedienstetenpaar die Handlung schieben und die komische Figur in Gestalt eines verliebt-täppischen Jünglings fehlt auch nicht. Rudolph hat die ursprünglich recht grobgeschnitzten und nur auf rohe Charakteristik angelegten Figuren verfeinert, indem er ihrem Handeln einen psychologischen Untergrund gab. Unmöglichkeiten sind trotzdem noch die Menge in der Handlung, wie es sich auch durchaus für eine komische Oper alten Stils schickt, Steifheiten oder Gezwungenheiten sind nirgends zu finden. Dies ebensowenig in der Musik. Die harmonische Rundung in Mozarts Schaffen ist auch schon in diesem Jugendwerk spürbar. Mögen die musikalischen Einzelheiten zunächst wohl aus Ueberliefertem hergenommen sein — die Art ihrer Anwendung ist genial, mögen die Einfälle immerhin sehr einfacher Natur sein —, aus sich heraus sind sie echt. Dazu kommt, daß das technische Können Mozarts schon ein erstaunlich bedeutendes war; die Instrumentation ist geradezu reich zu nennen. Der Hang zu Tonmalereien, der ja im naiven Empfinden seinen Ursprung hat und demgemäß in dem Operchen besonders stark ist, verlangt orchestrale Farben; Mozart hat durch geschickt angewandte, nicht etwa aufgepfropfte, sondern aus dem Wesen der betreffenden musikalischen Stellen herausgeborene Bläsereinwürfe manche hübsche Wirkung erzielt. Ueberraschend ist der Durchbruch der vielleicht stärksten Seite Mozarts, der Gemütstiefe, schon in diesem Werke. Der kleine Bub hat da eine Arie geschrieben, so voll süßer Melodik, so voll Innigkeit, in einer so weitgespannten Linienführung, daß sie als unzweideutige Vorläuferin der Rosenarie aus dem Figaro anzusprechen ist.

Daß dem Werk bei der Uraufführung ein so großer Erfolg beschieden war, ist wohl zu gleichen Teilen auf die wirklich sehr mit Mozartschem Geiste getränkte Bearbeitung Rudolphs, auf die vorzügliche Wiedergabe unter der musikalischen Leitung Operndirektor Fritz Cortolezis und der szenischen des Intendanten Robert Volkner mit der in Spiel und Gesang gleich hervorragenden Marie v. Ernst in der Titelrolle zurückzuführen, nicht zuletzt aber auf die Genialität des Kindes „Mozart", die Jahrhunderte überdauerte. Die verhältnismäßige Primitivität der äußeren Form stört uns Heutige nicht in einer Zeit, in der gerade sie zu einer bestimmten Richtung erhoben wurde, und daher wohl auch das Verständnis für und die ungetrübte Freude des Publikums an dem Werk.

Margarete Schweikert.

Musikbriefe

Bochum. (Bochumer Brahms-Tage.) Der Bochumer Musikverein, welcher jetzt in sein 62. Konzertjahr steuert, eröffnete den Reigen der neuen Aufführungsreihe unter Musikdirektor Arno Schützes Stab mit der Veranstaltung eines dreitägigen Kammermusikfestes. Dadurch verbreiterte der Dirigent glücklich die Basis seines bisherigen Wirkens zugunsten der Brahms-Pflege und -verehrung und richtete frühzeitig genug das Augenmerk der musikliebenden Kreise auf den am 3. April 1922 zum 25. Male wiederkehrenden Todestag des gefeierten Meisters der Tonkunst. Das Fest brachte der Bochumer Brahms-Gemeinde mehrere örtliche Erstaufführungen: Trio für Klavier, Violine und Cello (Op. 8 H dur), Quintett für Klarinette, 2 Violinen, 2 Violen und Cello (Op. 88 F dur), Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Celli (Op. 18 B dur), drei Frauenchöre, begleitet von Harfe und zwei Hörnern (Es tönt ein voller Harfenklang, der Gärtner-Gesang auf Fingal Op. 17). Daneben gab es noch Klavierquartett in A dur Op. 26, Streichquartett in a moll Op. 51 Nr. 2, Klavierquintett in f moll Op. 38, Klarinettenquintett in h moll Op. 115 und Gesang für Altstimme mit Bratsche und Klavier. Zur Mitwirkung waren das Frankfurter Lange-Streichquartett (Hans Lange, R. Itkes, G. Graf, Wolfg. Lange), Dr. Meyerfeld, Ernst Peters, Karl Schütte, Karl Burkhardt, Claus Voß, Ernst Goldner und die Altistin Hedwig Rode (Berlin) verpflichtet. Während der Wiedergabe der Quartett-, bezw. Quintett- und Sextettkompositionen, die aus der Frühe des Brahmsschen Schaffens auf Schubert-Schumanns Einfluß wiesen, später aber Beethovens Gedankenschwere kündeten, verspürte man von Takt zu Takt kluges Abwägen zwischen energischem und empfindungswarmem Spiel, was auf gewissenhafte und sachkundigste Vorbereitung schließen ließ. Auch Arno Schütze brachte am Flügel in anspruchsvollen Partien geläuterten Geschmack auf. Gleich Treffliches leistete er als Klavierpoet im Begleiten der von Hedwig Rode gesungenen Brahms-Lieder. Die Künstlerin, welche einen schlackenfreien, feinkultivierten Alt ihr eigen nennt, bestrickte durch beseelten Vortrag mustergültige Aussprache und sinngemäßes Atmen. Die vom Frauenchor des Musikvereins unter Arno Schützes kundiger Leitung gebotenen drei Gesänge aus Op. 17 kennzeichneten Brahms edle Linienführung in der Verwendung kontrastierender Farben (Gesang, Harfe, zwei Hörner). Der Chor beherrschte die ungewöhnliche Harmonisation der Weisen und wußte auch das seelische Moment wirksam einzuspannen. Etlichen harten Sopranstimmen sei im Forte mehr Zurückhaltung empfohlen. Musikdirektor Schütze, die Seele der großzügig durchgeführten Veranstaltung, und seine künstlerischen Mitarbeiter wurden lebhaft gefeiert.

M. Voigt.

*

Kiel. Die diesjährige Kieler Woche gab uns viel, sehr viel an Musik, Theater und Wissenschaft. Sie war verbunden mit kirchlichen, mit geschäftlichen, mit akademischen und politischen Veranstaltungen aller Art. Da konnte man eine plattdeutsche Predigt, ein niederdeutsches Drama, eine sezessionistische Kunstausstellung, eine Brahms-Symphonie bewundern, ein physikalisches, ein religiöses und ein ästhetisches Weltbild zergliedern, dazu einen Kommers, ein Eisfest, einen Totentanz und unter ganz besonders günstigen Umständen auch ein Frühstück der leitenden Geister besuchen. Und in den Einladungen an die auswärtige Presse hieß es: „Herren, die der ganzen Woche beizuwohnen beabsichtigen, sind besonders willkommen." Das war großzügig gedacht, wurde aber leider nicht zur Tat. Im nächsten Schreiben las man anders: „Zu unserem Bedauern müssen wir auch Ihnen mitteilen, daß wir bei dem Uebermaß von Wünschen auch Ihre Anmeldung stark einschränken müssen, nämlich auf eine Oper, eine Vorstellung im Schauspielhaus und auf ein Konzert" usw. Das war nun wieder recht kleinlich und nebenbei durchaus nicht im Sinne der beteiligten Künstler, für die die Berichte in den Musik-

zeitungen nicht ganz so nebensächlich sind wie für die oben zitierten leitenden und frühstückenden Geister. Der liebenswürdigen Energie der Künstler habe ich es dann auch zu verdanken, daß ich hier berichten kann. An Opern hörten wir den Rosenkavalier, Carmen, Don Juan, die Meistersinger und Aida. Die Vorstellungen waren in gewohnter Weise als Festspiele gedacht mit auswärtigen Sternen und einheimischer Folie. Von den ersteren erwähnen wir vorzugsweise Friedrich Plaschke als Sachs, Claire Dux als Eva, Robert Hutt als Walter von Stolzing, Eduard Kandl als Beckmesser, Richard Tauber als Don José, Hertha Stoltzenberg als Carmen; Dr. Waldemar Staegemann als Don Juan, Ludwig Ermold als Leporello, Richard Tauber als Don Octavio, Margarete Arndt-Ober als Rosenkavalier, Melanie Kurt als Feldmarschallin, Max Lohfink als Ochs von Lerchenau. Wichtiger aber als diese und noch manche andere gute Einzelleistungen, die wir nicht immer haben und auch nicht bezahlen können, ist mir die Gesamtleistung unserer heimischen künstlerischen Kräfte bei der Inszenierung, der äußeren und inneren Regie aller Vorstellungen der Herbstwoche. Da waren wirklich wertvolle Bühnenbilder, entworfen von Walter Dinse, da gab es glänzende Beleuchtungseffekte und auf der Bühne sprühendes Leben. Und alles dieses verdanken wir in erster Linie der unermüdlichen Arbeitskraft und künstlerischen Energie unseres Indendanten Dr. Max Alberty. Ich möchte es einmal direkt aussprechen: Sein unfehlbarer Theaterinstinkt, sein künstlerischer Intellekt und sein temperamentvolles Draufgängertum überwindet jedes Hindernis; und ist er nicht auf oder hinter der Bühne, so stellt sich nur allzugern wieder die Opernschablone und der alte Schlendrian ein. Auch soll es dem Dr. Alberty nicht vergessen werden, daß er uns Rich. Richter als ersten Opernkapellmeister mitgebracht und gegen alle Angriffe gehalten hat. Herr Richter ist zweifellos eine hochbegabte Künstlernatur und auf seinen jungen Schultern hat in den letzten drei Jahren fast die gesamte Last der musikalisch-dramatischen Arbeit geruht. Kein Wunder, wenn er Kraft und Elastizität zeigt und sein Amt als Orchesterleiter temperamentvoll betätigt. Zum Bremsen ist es immer noch früh genug. Genie ist Arbeitsmut, und Segen ist der Mühe Preis — zuweilen! Ist es nicht wunderbar, daß v o r der Herbstwoche das gesamte Opernpersonal über Arbeitsüberlastung klagte, und an den Festabenden da rauschte der Beifallsjubel über all die fremden Gäste. Da berichte ich viel lieber über unsere einheimischen Chorleistungen. In fünfzig mühevollen Proben hat Prof. Stein die h moll-Messe von Bach und den 100. Psalm von Reger einstudiert, und nun durfte das Werk den Meister loben. Es war sicher ein Höhepunkt der ganzen Festwoche, als auf der neu erbauten Empore der Nicolaikirche das Bachsche Wunderwerk erklang, als die neu erbaute Orgel mit ihrem Jubel das Haus Gottes und der musica sacra erfüllte, und wenig verschlug es, daß die leitenden Geister wieder einmal durch ein Festessen am Besuch des Konzertes verhindert waren. Die Soli des Werkes wurden von Frau Eva Bruhn (Sopran), Frl. Martha Adam (Alt), Herrn Dr. Rosenthal (Baß) und Herrn Hans Lißmann (Tenor) gesungen. Der Regersche Psalm wurde im Logenhause des Stadttheaters gegeben zugleich mit der Neunten, unvollendeten Symphonie von Bruckner. Es war ein gefährliches Unternehmen, die beiden noch unbekannten Werke in einem Konzert zu bringen. Ich weiß nicht, ob jeder ehrliche Musikfreund auf seine Kosten gekommen ist, aber das weiß ich: die fabelhaften Schwierigkeiten des Chorsatzes wurden glänzend überwunden und unser Orchester und sein Leiter, Prof. Stein, fühlten die Größe der Symphonie und beugten sich vor dem Meister. Später hörten wir nochmals Bach und Reger in einem Orgelkonzerte des Leipziger Thomaskantors Prof. Straube, und es ist bezeichnend für unsere Zeit, daß gerade diese kirchlichen Veranstaltungen — ich nenne noch eine volkstümliche Motette, einen niederdeutschen Totentanz, Vorlesungen aus der Bibel und Klopstocks Messias — überfüllt waren und mehrfach wiederholt werden mußten. Das Gleiche gilt auch von den deutschen Musikliederabenden des Lehrergesangvereins unter Leitung des Herrn Musikdirektor Johannsen. Lyrische und epische Gesänge, fein ausgearbeitete Gaben, waren es, zwischen denen Emmy Leisner mit ihrer süßen Stimme schöne Volkslieder und Friedrich Kayßler den verbindenden Text zu den Heldenliedern sprach. Ganz ohne auswärtige Helfer wird es ja niemals abgehen, und selbst unser Streichquartett, welches ja nur auf sich selbst gestellt die ganze einschlägige Musikliteratur zur Verfügung hatte, suchte sich zur Herbstwoche doch etwas Besonderes aus, was ohne auswärtige Hilfe nicht zu machen war: Aus dem Hohelied Salomonis: Variationen für zwei Singstimmen (Frl. Adam und Dr. Rosenthal), Streichquartett (Träger, Müller, Silberschmidt, de Jager) und Klavier (Glas) von Hermann Zilcher. Der Text behandelt eine sehr sinnliche Liebesszene zwischen König Salomo und einer seiner Schönen, die Musik ist ihm kongenial. Daß der Komponist sie im Rahmen der Kammermusik wirkungsvoll zu gestalten weiß, beweist sehr viel für sein musikalisches Können und sein koloristisches Talent. Dem Werke voraus ging ein Quartett e moll von Ewald Straeßer, eine in klassischer Form gehaltene Arbeit. Fast alle Sätze zeigen eine gedrückte, melancholische Stimmung, nur ein allegro con fuoco mit seinem hämmernden Rhythmus verrät Mut und Abwehr des drohenden Unheils. Der letzte Satz, ein fugiertes Andante serioso wächst und zerflattert wieder in verhallende Klage. Es ist vielleicht ein Zeichen der Zeit, daß sowohl dies Werk als auch das Zilchersche lebhafte Resonanz und großen Beifall bei allen Zuhörern fand. Den glänzenden Schluß der Herbstwoche bildete ein Symphoniekonzert unseres Orchesters unter Hermann Abendroth. Sehen wir von allen den schönen übrigen Leistungen — Hebriden-Ouvertüre, Strauß' Don Juan — ab, so bot uns die Wiedergabe der Brahms-Symphonie c moll ein inneres Erlebnis voller Herrlichkeiten und Wunder. So und nicht anders muß der Meister sein Werk gedacht haben, und wer es so gehört hat, der ist überzeugt, daß kein anderer das niederdeutsche Wesen so tief empfunden und so freundlich verklärt hat wie Johannes Brahms. Prof. B e s s e l l.

*

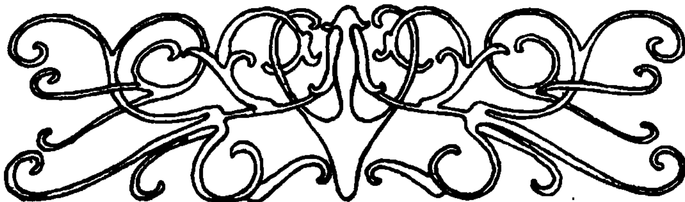
Sondershausen. Mit dem rauschenden Akkord des ersten Thüringischen Musikfestes, über dessen glänzenden künstlerischen Erfolg berichtet ist, setzte hier die Sommerkonzertzeit ein. Denn darin liegt die Eigenart Sondershausens, daß während der Sommermonate die Musen nicht schweigen, sondern zu regstem Leben sich entfalten. Mehr als hundertjährige Tradition hat die Lohkonzerte geschaffen, die einen musikalischen Anziehungspunkt für die ganze Landschaft darstellen, denn das altberühmte „Lohorchester", die frühere fürstliche Hofkapelle, unter ihrem bewährten Leiter, Hofkapellmeister Prof. Corbach, schenkte hier — im buchstäblichen Sinne, denn der Eintritt ist frei! — allsonntäglich den andächtig lauschenden Zuhörern gar vieles aus dem reichen Schatze der Musikliteratur in künstlerisch vollendeter Weise. Wenn man die Arbeit eines solchen Sommers überblickt, dann staunt man über die Fülle des Erlebten, dann bewundert man rückhaltlos den zielbewußten künstlerischen Willen, der hier waltet, dann kann man sich nur darüber freuen, daß hier eine Stätte vorhanden ist, an der Tausende wenigstens für Stunden aus den materiellen Sorgen des Alltags in eine andere geistige und ideale Welt sich gern versetzen lassen. Die Kulturarbeit, die hier im Stillen geleistet wird, kann gar nicht überschätzt werden, und der Wunsch, sie auch weiterhin erhalten zu sehen, ist selbstverständlich. Es ist schwer, über diese fünf Monate auch nur annähernd erschöpfend zu berichten. Wenn ich feststelle, daß die Vortragsfolgen eine Auswahl von Gluck bis Schönberg brachten, so ist für den Wissenden eigentlich schon alles gesagt. Es war von jeher ein Vorzug des Lohorchesters, für zeitgenössische Komponisten einzutreten, ohne jedoch darüber die älteren Meister zu vernachlässigen. Und dieser Grundsatz waltete auch jetzt wieder. Nur einiges sei erwähnt. Gluck, Händel, Mozart (Symphonie Es dur Nr. 3, Klarinettenkonzert, Fagottkonzert), Beethoven (II., IV. bis VI. Symphonie), Schubert, Schumann (I., III., IV. Symphonie), Mendelssohn, Brahms (Haydn-Variationen, II. Symphonie), Götz (F dur-Symphonie), Wagner und Liszt (Ideale, Ce qu'on entend...) waren ebenso vertreten wie Volkmann, Cornelius, Wolf (Ital. Serenade), Thuille und Reger (Hillervariationen). Als Erstaufführung verstorbener Meister sind zu erwähnen Bruckners II. Symphonie und Herrmanns Sinfonia patetica. Daneben hörte man auch die slawischen Meister Dworschak (Aus der neuen Welt), Smetana (Mein Vaterland) und Tschaikowsky (Rokokovariationen, Mozartiana, V. und VI. Symphonie). Aber auch die lebenden Komponisten fanden gebührende Berücksichtigung. Ich erwähne Richard Strauß mit der Serenade für 13 Blasinstrumente und der symphonischen Fantasie „Aus Italien", d'Albert, Sibelius, Delius, Woyrsch (Böcklin-Suite), Ewald Straeßer, dessen d moll-Symphonie zum erstenmal hier aufgeführt wurde, Weißmanns ganz entzückende Tanzfantasie Op. 35 a (ebenfalls Erstaufführung), Rimsky-Korsakows symphonische Suite „Scheherazade", Walter Braunfels' Serenade Op. 20 und Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht". Nur einige Andeutungen konnte ich geben, und auch diese berücksichtigen nicht die Abendkonzerte, die im allgemeinen einen leichteren Charakter haben, aber doch die Linie guten Geschmacks stets wahren. Selbstverständlich ist zuzugeben, daß all das an den großen Musikzentren bereits bekannt ist, aber das schmälert in keiner Weise das Verdienst des Lohorchesters, das eben darin besteht, uns, die wir fern von diesen Zentren leben müssen, solche Werke zu erschließen. Dr. R e i c h e l.

*

Wien. (Konzertmesse.) Ich weiß nicht, ob die Wiener Messe ein Erfolg war; fest aber steht für mich, daß jener Teil, der die seltsame Bezeichnung Konzertmesse führte, keiner war. Nicht geschäftlich, und was ärger ist, nicht künstlerisch. Was war nicht alles versprochen worden. Herr Rainer Simons wollte den armen Komponisten helfen, die es, weiß Gott, niemals gut gehabt haben und es heute noch viel, viel schlimmer haben. Heute kostet das Abschreiben einer Partitur ein Vermögen, die Aussicht, aufgeführt und verlegt zu werden, wird durch die wahnsinnigen Spesen beinahe zur Unmöglichkeit. Sehr hübsch fand ich z. B. den Gedanken, daß ein Saal, gleichsam ein Messestand, den Autoren zur Verfügung stehen sollte, wo sie vor Interessenten, Verlegern, Direktoren, Künstlern, Publikum ihre Ware zur Schau, id est zu Gehör stellen könnten, durch Aufführung von Kammermusik, Liedern, Opernfragmenten usw. Schön, aber der Saal kostete 10—12 000 Kronen, und um diesen Preis bekommt ihn schließlich jeder, vorausgesetzt, daß er das Geld hat, auch ohne die Hilfe der Konzertmesse. Verlegerkonzerte, für uns eine erwünschte Neuheit, scheiterten ebenfalls an der Höhe der verlangten Beträge. Großartige Aufführungen — ich entsinne mich noch dunkel einer — natürlich französischen — Oper — fielen in das allgemeine Wasser. Der Wiener Kunst sollte Brot gegeben werden — es war Simonsbrot, von dem sie nicht satt wurde. Aber gab es nicht auch offizielle Messeveranstaltungen, ganz-, halb- und dritteloffizielle, und dann solche, welche inoffiziell doch wenigstens „im Rahmen der Wiener Messe" stattfinden durften? War nicht eine Aufforderung an alle Komponisten ergangen, Werke jeden Kalibers einzureichen, die von

einer Jury gesichtet und nach Würdigkeit und Möglichkeit aufgeführt oder doch wenigstens für künftige Messen vorgemerkt werden sollten? Nun, die offiziellen und weniger offiziellen Konzerte ließen jede Spur eines programmatischen Gedankens in kläglichster Weise vermissen. Jeder führte seine wohlbekannte Fertigware vor, die Philharmoniker ihr typisches, probenloses Musterspiel oder die Oratorienvereinigung ihre jährliche „Schöpfung". Aber was soll man zu einem Eröffnungsfestkonzert sagen, das neben Mozart, Wagner, Beethoven und Marx noch Bizet, Massenet, Charpentier, Grieg und — Richard Trunk zu Worte kommen ließ, nicht zu reden von der Redaktion des Programms, das unter anderem versicherte, Herr Oestvig werde eine Gruppe Lieder „in rein norwegischer Sprache" singen. (Eines klang aber dennoch wie deutsch!) Und was zu einem allzuweiten und jedenfalls zu geduldigen „Rahmen", in dem allerhand Außenseiter ihr dilettantisches Porträt zeigen konnten und allerhand findige Agenturen die wienerische, weanerische Note mit würdelosen Reverenzen vor den „Etrangers" in gute geschäftliche Verbindung zu bringen versuchten. Die Aussicht, aufgeführt zu werden, leerte mit größter Geschwindigkeit die zahllosen Pulte, in welchen junge und leider auch ältere Musiker ihre Manuskripte zu verwahren pflegen. Nicht weniger als 800 Werke sollen eingereicht worden sein. Ueber die Zusammensetzung und Arbeit der Jury ist nichts mitgeteilt worden. Jedenfalls fielen sofort alle jene durch, welche im Vertrauen auf die Einladung an die Möglichkeit einer Orchester- oder Choraufführung gedacht hatten. Für den Rest wurde sicherem Vernehmen nach in der Person des Herrn Prohaska ein Diktator bestellt. Man wird wohl weder offiziell noch inoffiziell die Richtigkeit der Version zugeben wollen, nach der die einzige programmatische Idee der Wiener Konzertmesseleitung eine so wenig künstlerische gewesen sei, wie etwa der übelbekannte Arierparagraph des Alpenvereins. Sicher ist, daß das reichlich spät, nämlich nach Schluß der Messe veranstaltete erste und bisher letzte „Autorenkonzert" dieser Ansicht nicht widersprach. Im Gegenteil: ein derartiges Prinzip erscheint mir noch als die einzige Rechtfertigung für die Annahme eines Werkes, wie es in seiner aufgeregten Unzulänglichkeit das Streichquartett in c moll von Gustav Havranek oder das an Können und Satz respektable, aber schulmeisterlich trockene Streichquartett in Es dur von Franz Ippisch ist. Günstiger war die Lyrik mit gefälligen Liedern von Oskar Fischer, interessanten Gesängen von Oskar Metzner und wohllautenden, zum Teil bekannten von Joseph Dasatiel vertreten, der hier zweifellos seine Umgebung beträchtlich überragte. Der Gewinn des Abends aber war die Entdeckung des Zeremoniensaals der Hofburg als schöner Rahmen für Konzerte, wenn es auch nicht gerade Messekonzerte im Rahmen der Wiener Messe sein sollten. Da ich unmöglich glauben kann, daß diese zwei Quartette und elf Lieder das allein Würdige von 800 neuen Werken gewesen sind, die übrigen 787 aber auf den kommenden Messen drankommen sollen, so ist eine künftige Konzertmesseleitung, wie es in Reklamenotizen so gerne heißt, für etliche Jahre „aller Repertoiresorgen enthoben" und der Kritiker mit ihr. Daß es trotz alledem zu einigen bemerkenswerten Aufführungen kam, ist am letzten das Verdienst der Messeleitung. Ich nenne hier die ungemein stimmungsvollen Domkonzerte in der Stephanskirche, die Bekanntschaft mit dem genialen Dirigenten Fritz Reiner aus Dresden, das Musik-Fasselrutschen in Klosterneuburg, die besser gedachten als ausgeführten Kammerspiele unter der Leitung Ary van Leeuwens, denen ich eine bessere Mischung als Mozart, Mörike und — Armin Friedmann ergibt, und eine intensivere Scheu vor Bühnenanfängern wünschen möchte, während die musikalische Bearbeitung sehr fein ist. Erwähnenswert auch das Vergleichsspiel neuer Streichinstrumente mit alten Meisterinstrumenten, wobei nur Thomastik neue konstruktive Wege geht, die theoretisch einleuchten, während der näselnde Klang, besonders der hohen Lage, widerspricht, von den anderen Konstrukteuren jedoch, Bauer-, Engl-, Markstein-, „Pim"instrumente, und Dr. Stelter jedes eine scharfsinnige Verbesserung, die jeder für die entscheidende hält, fand, und die man versuchsweise jetzt alle an einem neuen Instrument vereinigt zeigen sollte, um vielleicht doch dem edlen alten Italiener nahezukommen, der sie diesmal noch immer weit hinter sich ließ. — Repräsentativ aber war bloß eine einzige Veranstaltung, wenn es auch keine der Wiener Messe war, Mahlers VIII. Symphonie unter Bruno Walter, die die letzten Aufführungen des Riesenwerkes turmhoch überragte und nur mit der ersten Wiener Aufführung vor zehn Jahren zu vergleichen ist, die ebenfalls Walters Verdienst war. Eine ungeheure Arbeit, in unwahrscheinlich kurzer Zeit geleistet, erzwang den bedeutendsten Erfolg. Der Idealismus aller Mitwirkenden, besonders der freiwilligen Chormitglieder, die in wütender Augusthitze viermal wöchentlich die Proben füllten, spricht mehr für die unverlierbare Musikkultur unserer Stadt als alle Konzertmessen. Zumal eine solche, wie diese letzte war, uns eher in die Gefahr des Gedankens bringen könnte, daß Wien keine Messe mehr, sondern ein — Requiem wert sei.

Dr. Rud. St. Hoffmann.



Besprechungen

Unterrichtswerke für Klavier.

August Halm: Klavierübung. Ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich erste Einführung in die Musik. I. Band. (Vom ersten Anfang bis zu Beethovens leichteren Variationen und Bachs kleinen Präludien und Inventionen.) Stuttgart bei G. A. Zumsteeg.

Halm schreibt im Vorwort seines Werkes: „Es versteht sich, daß ich mir eine Klavierschule normalerweise als ein von dem Klavierlehrer gehandhabtes Instrument vorstelle." Ich stelle diesen Satz voraus, indem ich noch hinzufüge: und als ein vom Klavierlehrer in jeder Beziehung beherrschtes Instrument, da das für die Halmsche Schule unbedingt Erfordernis ist. Sie weicht in der Tat vom gewohnten Pfad so sehr ab, daß der Lehrer hier mit dem üblichen und bequemen Abhörunterricht nicht mehr durchkommt. Einmal deshalb nicht, weil sie für den Anfang nicht auf technischen Drill, sondern auf eine gründliche Einführung in die Musik und ihre formalen Grundlagen Wert legt, dann aber, weil sie im Prinzip, jedes mechanische Einüben und Abspielen unmöglich zu machen, vielmehr den Schüler zur selbsttätigen Arbeit anzuregen, ja zu zwingen, eine ununterbrochene Mitarbeit des Lehrers verlangt. Ich halte Halms „Klavierübung" — entgegen seiner Ansicht — nicht geeignet für Autodidakten, für die sie unbedingt zu schwierig ist und zu viel voraussetzt. Um so wertvoller aber ist sie in der Hand des Lehrers, der sie wirklich durchgearbeitet hat (man muß hier für die Einschätzung seiner Arbeit Halms Bitte unterstreichen: nicht gleich zu urteilen, sondern erst einmal zu Ende oder besser zweimal zu lesen). Halms Werk möchte ich überhaupt zunächst als eine Schule für den Klavierlehrer bezeichnen, der (in seiner allgemeinen Mehrheit) meist nur eine Schule kennt und jeden Schüler nach ihr starrköpfig unterweist. Gerade hier aus Halms „Klavierübung" kann er lernen, wie außerordentlich vielseitig man sein, wie verschiedenartig man vorgehen kann, wie man aus der Fülle des Stoffes, aus dem Reichtum der Literatur auswählen, wie man ihn freizügig verwenden kann, ohne Schematik, aber nicht ohne Methodik. Selbst wenn mancher, etwa bei Halms Anordnungen für das rein Technische (das Wesentliche daran ist nur gutzuheißen: die Loslösung von der starren Arm- und Handhaltung und das Prinzip, die Hände von vornherein — durch Ausschaltung des leidigen Parallelspielens — zur Unabhängigkeit zu erziehen) oder in der zu starken Berücksichtigung des Harmonischen oder in anderer Hinsicht das Eine oder Andere nicht gutheißen könnte, es anders machen möchte, immer wird er doch für sich und seine Unterrichtsweise eine ungeheure Anregung, einen mächtigen Antrieb und Gewinn haben. Von Anfang an wird der Schüler zu selbständiger Arbeit, zum Denken, zu wirklichem Hören und Empfinden angehalten: durch die Notwendigkeit eigenen Weiterführens von Akkordfiguren, durch kleine Sequenzbildungen oder Variierungen nach Musterbeispielen u. a. Desgleichen fängt Halm frühzeitig an, den Schüler in das Wesen des Akkords, der Harmonie einzuführen, zunächst durch rein gehörmäßiges Interessieren für die Zusammenklänge, später durch Erläuterung der Intervalle, Akkordfolgen usw.; daneben wird die Darlegung des Konstruktiven: der Sequenz, Kadenz, der Umkehrungen, Variationen, Imitationen nicht vergessen. Diese Methode ist für die Mehrzahl der Schüler und Lehrer gewiß nicht bequem, aber sie ist fruchtbar und wird beide — richtig erfaßt und angewandt — doppelt befriedigen. Als sehr beachtenswert sei auf das, an Mozarts G dur-Sonate (Ziffer 449—451) gezeigte, überaus nutzbringende Zergliedern eines kleineren Abschnittes, zur Erkennung des motivischen und harmonischen Aufbaus einerseits und zur Gewinnung technischer Vorübungen andererseits, hingewiesen; ebenso seien als sehr begrüßenswert die zahlreichen rhythmischen Uebungen genannt. Auf viele pädagogisch wertvolle, feinsinnige Bemerkungen und Anweisungen kann ich im einzelnen nicht eingehen. Eine dieser Art wenigstens sei erwähnt: zu einem Haydnschen Thema (Beisp. 22) stellt Halm die Aufgabe: „Schicke 2 Takte mit der leeren Quinte voraus". Eine Kleinigkeit scheinbar; er hätte die Quinte selbst hinsetzen können. Und doch ließ er's, um dem Schüler in einfachster Art den Begriff eines Voranfanges zu geben, ihn selbst finden. Das ist nichts Unwesentliches, Nebensächliches: man fühlt hier die Freude des Pädagogen und Musikers zugleich an der freudig aufgenommenen Mitarbeit des Schülers heraus. Aus vielen solcher Einzelheiten — sie machen das Anregende, Persönliche dieser gewiß außergewöhnlichen Schule aus — kann der Lehrer ungemein viel lernen, kann erkennen, wie man den Unterricht lebendig, kurzweilig, aufbauend gestaltet. Wenn ich dem Halmschen Werk als Klavierübung, mit dem Gedanken an technische Unterweisung, nicht in allen Punkten zustimmen kann, so muß ihm als einer Klavierschule im weiteren Sinne, als eines geistvollen Lehrwerkes, das sich frei von aller Schablone gemacht hat und nach neuen, lebensstarken Grundsätzen arbeitet, unbedingtes und uneingeschränktes Lob ausgesprochen werden. Es sei deshalb jedem Klavierlehrer dringend empfohlen; mag er sich — namentlich im Technischen — auch noch an anderes Uebungsmaterial halten, Halm würde es ihm sicher nicht verübeln, wenn er nur den Geist dieses trefflichen Lehrganges erfaßt hat. Ein paar Bemerkungen:

im Anfang, Abschnitt A 1 halte ich den Satz: „Jede weiße Taste vor der Gruppe von zwei schwarzen heißt c" (ebenso das Folgende) für nicht eindeutig, vor allem für den Anfänger nicht, der auch auf unser e, besonders aber auf d schließen könnte. Im Abschnitt C I 1 ist das „bekanntlich" doch wohl eine allzufrühe Schlußfolgerung. Seite 68 Nr. 337 wäre „Artikulation" im Interesse einer eindeutigen, klaren Terminologie der Bezeichnung „Frasierung" vorzuziehen. Ein paar Druckfehler: Beisp. 203 c Violinschlüssel statt Baßschlüssel: Bei Beisp. 205 fehlt der Seitennachweis (S. 144). Endlich in Beisp. 558 ist im 6. Takt das Pedal-fis zu streichen.

*

Hans Huber: Fünfzig Arpeggien-Etüden für das Pianoforte. (1. Teil bis zur mittelschweren Stufe.) Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Etüden (Akkordstudien im weitesten Sinne) bieten sehr gutes Uebungsmaterial, das durch seine Verschiedenartigkeit und Vielseitigkeit keine Ermüdung aufkommen läßt. Die Stücke sind trotz des beschränkten Gebietes abwechslungsreich gestaltet, melodisch und harmonisch unterhaltend, zeichnen sich vor allem durch gute, vielfältige rhythmische Formung aus. Beide Hände sind sorgfältig bedacht. Wenig glücklich und deshalb verbesserungsbedürftig finde ich die schematische Bogenbezeichnung von Taktstrich zu Taktstrich, die in der Mehrzahl der Stücke einfach überflüssig ist, weil sie weder einer richtigen Phrasierung noch einer annehmbaren Artikulation entspricht. Trotzdem kann man diese Etüden, die nichts weniger als einseitige Arpeggierübungen sind, empfehlen (etwa nach Bertini-Etüden zu verwenden). Zwei Fingersatzdruckfehler (S. 38, 1. Takt, r. H. und S. 48, 13. Takt l. H.) wird jeder Spieler leicht selbst berichtigen.

*

Hermann Vetter: Technische Studien. Hofmeister, Leipzig.

Vetter bringt für alle technischen Erfordernisse, für alle Spielarten, alle Anschlagsmöglichkeiten reichliches und gut ausgewähltes Material. Sehr erfreulich ist die durchweg angewandte symmetrische Gestaltung der Uebungen für beide Hände (und nicht die Anwendung des Parallelprinzips). Auf selbständige Arbeit des Schülers wird durch ausschließliche Notierung der Uebungsanfänge, außerdem durch die Forderung der Akzentverlegung, der Umkehrung, veränderter Rhythmisierung, Stimmenvertauschung, Modulation, Transposition u. a. hingewirkt. Die Verzierungsübungen würden durch ein paar charakteristische Beispiele aus der Literatur sicher anziehender, ebenso wäre es gut, wenn anstelle der Anmerkung Seite 75 unten dem Heft ein praktisches Beispiel beigegeben würde, das dem Schüler zeigt, wie er sich den technischen Stoff eines Stückes zu Einzelübungen zergliedert. Die Oktavenübungen im III. Abschnitt erscheinen mir als etwas zu weit vorangestellt; doch ist ja dem Lehrer Bewegungsfreiheit gegeben, namentlich wenn er die Sätze Vetters im Vorwort beherzigt: „Geisttötende, abstumpfende Dressur soll bei meinem Verfahren ausgeschlossen sein. Ich stelle auch an die Lehrenden größere Ansprüche. Jeder tüchtige Musiklehrer muß die Fähigkeit besitzen, den Lernstoff zu entwickeln, zu gliedern und den vorliegenden Verhältnissen anzupassen." Dr. H. H.



Mit dieser in regelmäßigen Abständen folgenden Aufstellung hofft die Schriftleitung den Lesern der N. M.-Ztg. ein erwünschtes Auskunftsmittel an die Hand zu geben. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß hier nur die selbständigen Artikel aufgenommen werden; Musikbriefe, Besprechungen, Notizen usw. bleiben unerwähnt. Die Uebersicht beginnt mit dem 1. Oktober.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 1: „Das Buxheimer Orgelbuch" von Hans Schnoor. — „Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebensaitige Gitarre (1549)" von Adolf Koczirz. Mit Abdruck der vier Fantasien in moderner Notation. — „Psalteriolum harmonicum" von A. Schmitz-Bonn. — „Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks ‚Orfeo,'" von Walter Vetter. — „Die Berliner Schulmusikwoche" von Georg Schünemann.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
48. Jahrgang, Heft 41 (Bruckner-Nummer): „Die Sehnsucht nach Bruckner" von Dr. K. Grunsky. — „Zu wenig Bruckner-Aufführungen?" von Paul Marsop. — „Anton Bruckners f moll-Messe" von Richard Wetz. — „Anton Bruckner in Berlin" von Rich. Sternfeld. — „Um Bruckner" (kritische Betrachtungen anläßlich der neuen Bruckner-Biographie von Ernst Decsey) von August Stradal. Ein warmes Lob des Decseyschen Brucknerbuches. — „Eine Bruckner-Rundfrage" von Paul Schwers. — „Engelbert Humperdinck †" von Paul Schwers. — Heft 42: „Schlagworte und Schlaglichter" von Gustav Ernest. — Heft 43: „Schlagworte und Schlaglichter" (Schluß) von Gustav Ernest. — „Musikalisches von der Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft" von W. Orthmann.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.
64. Jahrgang, Heft 19/20: „Was sagt der Physiologe zum Streit der Klaviermethoden?" (Schluß). Von Fritz Tiepluch. — „Zeitgemäße Klavierliteratur für den Unterricht" von Dr. Hans Kleemann.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.
22. Jahrgang, Heft 37/38: „Hermann Schmeidel" von Paul Stefan. — „Nochmals: Zur Kulturabgabe" von Dr. Tischer. — Heft 39/40 „Von den Nöten der Konservatorien" von Dr. Tischer. — „Robert Laugs" (zu seinem 25jährigen Dirigentenjubiläum).

Signale für die musikalische Welt, Berlin.
79. Jahrgang, Heft 40: „Angebot und Nachfrage" von Max Chop. Eine Klage über den Berliner Massen-Konzertbetrieb. — Heft 42: „Zur Gründung eines Ferien- und Altersheims für deutsche Musiklehrer" von Ernst Schliepe.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.
88. Jahrgang, Heft 1: „Die Notlage der deutschen Musik" von Dr. Georg Göhler. — „Friedrich Nietzsche und Robert Schumann" (Persönliche Erlebnisse) von Adolf Ruthardt. — „Die Notlage der konzertierenden Künstler" von Dr. Rudolf Cahn-Speyer. — „Figaros Hochzeit als Lustspiel" von Dr. Alfred Heuß.

Die Einkehr, Beilage zu den „Münchener Neuesten Nachr."
Nr. 41, Bruckner gewidmet. „Die Form bei Bruckner" von Siegmund v. Hausegger. — „Menschliches von Bruckner" von Dr. V. O. Ludwig. — „Zu wenig Bruckner-Aufführungen?" von Paul Marsop. — „Bruckner-Stolien" von Dr. Arthur Seidl. — „A. Bruckner an König Ludwig II. von Bayern" mitgeteilt von Seb. Rödl. — „Bruckners Kirchenstil" von Oskar Lang. — „Bruckner und sein Kopist" (mit sechs unveröffentlichten Briefen) von Franz Gräflinger. — „Bruckner und seine Wiener Kritiker" von Hans Tessmer. — „Führer zu Bruckner" von E. Böckemühl.

Der Merker (Oesterr. Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur), Wien.
12. Jahrgang, Heft 19: „Anton Bruckner, Betrachtungen und Erinnerungen" von Franz Schalk. — „Skizzen zum vierten Satz von Bruckners IX. Symphonie" von Dr. Alfred Orel. — „Ernst Decsey—Bruckner" von Julius Bittner.

Musikalischer Kurier, Wien.
3. Jahrgang, Heft 40/43: „In memoriam Engelbert Humperdincks" von Dr. R. Hirschfeld (†). — „Zum 25. Todestage Anton Bruckners" von Ernst Decsey. Mit einem Abdruck des Brucknerschen Testamentes.

Der Auftakt (Musikblätter für die tschechoslowakische Republik), Prag.
1. Jahrgang, Heft 14—15: „Alexander Zemlinsky-Heft" mit Beiträgen von Werfel, Jaluwetz, Klaren, Steinhard, R. St. Hoffmann, R. Konta, Finke, Fleischmann, L. Laber, Klein, Stefan, Schönberg, E. W. Korngold, Franz Schreker.

Le Menestrel, Paris.
83. Jahrgang, Nr. 40: „Der richtige und der falsche Orpheus von Gluck" von Henri de Curzon. — Heft 42: „Berlioz" von Camille Saint-Saëns. (Die modernen französischen Tonsetzer bekommen zum Schluß einen Vorwurf, weil sie sich von Goethe, Schiller, Wieland, Uhland haben inspirieren lassen! Da lesen sich die versöhnlichen Worte Ch.-M. Widors in demselben Heft angenehmer.) Heft 43: „Etwas über Aesthetik" von Raoul Brunel.

Il Pianoforte, Turin.
2. Jahrgang, Heft 10: „Vorgeschichte zu Aida. Mit einigen unveröffentlichten Briefen von Verdi an Camille Du Locle (1868 bis 1870)" von J. G. Prod'homme. — „Die Lehre der Interpretation" von G. Barini. — „Durante als Cembalist" von G. C. Taribeni.



— Das diesjährige Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten wurde geteilt. Es erhielten je 750 Mk. die Komponisten Herbert Windt und Alois Haba, Studierende der akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Den ersten Preis für ausübende Tonkünstler (Staatsstipendium) erhielt die Violoncellistin Sela Trau, ehemalige Studierende der akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Vier ausübende Tonkünstler und zwei Komponisten wurden mit Zuwendungen in Höhe von insgesamt 3500 Mk. bedacht. Die Unterstützten sind Pianistin Marie Eck, Violinistin Toni Faßbender und Pianist Karl Delseit, sämtlich vom Konservatorium der Musik in Köln, Violinist Theodor Kolb von der akademischen Hochschule für Musik in Berlin und die Komponisten derselben Anstalt Herbert Windt und Alois Haba.

— Der Münchner Bach-Verein (Leitung: Dr. Ludwig Landshoff) führte Beethovens Kantate auf den Tod Josephs II. auf,

eins der kaum bekannten Jugendwerke, das lange Zeit für verschollen galt. Die Handschrift fand sich in den 80er Jahren erst in einer Privatbibliothek, da die Kantate von Beethovens Zeitgenossen, als zu schwer, unbeachtet blieb.

— Der Rheinische Madrigalchor wird unter Leitung von Prof. Walter Josephson im Januar eine größere Konzertreise durch die Pfalz machen. In Landau, Pirmasens, Zweibrücken, Neunkirchen und anderen Städten werden Saal- und Kirchenkonzerte mit weltlichen und geistlichen Programmen stattfinden.

— Waldemar v. Baußnern, dessen Chorwerk „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" soeben bei Leuckart in Leipzig erschienen ist, hat drei neue Werke geschrieben: ein Klaviertrio, einen Zyklus für Alt (oder Bariton) mit Orchester, Gesänge Aus der Tiefe und eine symphonische Fantasie Psalm der Liebe für Sopran und Orchester nach Sonetten von Elisabeth Browning.

— Siegfried Kallenberg hat sieben exotische Tanzpantomimen unter dem Gesamttitel Tänze nach Dichtungen von Oedön J. M. v. Horváth für Kammerorchester vollendet.

— Einen erfolgreichen Kompositionsabend gab Dr. Ludwig Scriba (Frankfurt) in Wiesbaden. Es kamen Liebeslieder und ein Hölderlin-Zyklus für Bariton, ferner zwei Variationenwerke über eigene Themen für Klavier zu vier und zwei Händen zur Aufführung.

— Von Karl Wüst (Schwabach) erscheinen in nächster Zeit der 150. Psalm und andere geistliche Chorwerke (bei Gadow in Hildburghausen), sowie die Diatonische Fantasie und Fuge (bei Fritzsche in Leipzig).

— Der russische Komponist Serge Bortkiewicz, Pianist und Pädagoge, der in Berlin ein Jahrzehnt lang seine Tätigkeit ausgeübt hat, hat sich nach wechselvollen Schicksalen im Kriege und im Sowjetstaat in Konstantinopel niedergelassen. Er wirkt hier als Lehrer für Theorie und Klavier in einem von russischen Flüchtlingen gegründeten Konservatorium. Bortkiewicz hat eine Anzahl neuer Werke geschaffen, u. a. ein Violin- und ein Cellokonzert, sowie Klavierkompositionen (bei D. Rahter, Hamburg-Leipzig). Die von ihm mit besonderem Gelingen gepflegte Literatur der Klaviermusik für die Jugend hat er durch eine Suite Der kleine Wanderer bereichert.

— Hans Pfitzner hat in Prag ein Orchesterkonzert und mit Elisabeth May einen Liederabend mit eigenen Werken gegeben. Beide Male wurde er sehr gefeiert.

— Bruno Walter wurde in Berlin als Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters sehr gefeiert.

— Wilhelm Furtwängler dirigiert jetzt nicht nur die Symphoniekonzerte der Berliner Staatsopernkapelle, sondern auch die der Philharmoniker.

— Hermann Scherchen hält an der Hochschule für Musik in Charlottenburg Vorlesungen über Schönbergs Kammermusik.

— Das Musikleben in Naumburg a. S. hat in der letzten Zeit einen ganz bedeutenden Aufschwung genommen. Als spiritus rector ist der Kgl. Musikdirektor Reinhold Lichey anzusehen, ein Musiker von umfassender Bildung und hoher Dirigentenbegabung. Auf sein Betreiben hin kam die Gründung eines Konzertvereines zustande, welcher als seine vornehmste Aufgabe die Einstudierung und Aufführung großer Chorwerke betrachtet. Bisher trat der Chor unter Licheys Leitung mit folgenden Veranstaltungen hervor: Dornröschen von Rudnick, Frau Holde von Thierfelder, Die Schöpfung von Haydn und mittelalterliche a cappella-Gesänge. Vor kurzem gab es in Naumburg sogar ein dreitägiges Musikfest, und zwar unter Mitwirkung des L'hermet-Orchesters aus Leipzig: Erster Tag Symphoniekonzert (in der Hauptsache Beethoven gewidmet), zweiter Tag Semele, Oratorium von Händel, dritter Tag Opernaufführung: Mozarts Die Gärtnerin aus Liebe und Glucks Die Maienkönigin.

— Paul Drach, der neue Duisburger Opernkapellmeister, führte sich bei der Eröffnungsfeier des Stadttheaters vortrefflich mit einer Parsifal-Aufführung ein, die die Presse als eine Tat, „die man nicht so schnell vergessen wird", bezeichnete.

— Kurt v. Wolfurt wurde verpflichtet, einige Orchesterkonzerte in Dresden mit dem Philharmonischen Orchester für den Volkswohlverein zu dirigieren. Im ersten dieser Konzerte gelangt eine Bruckner-Symphonie zur Aufführung. Außerdem singt Maria Ekeblad Orchesterlieder von Wolfurt.

— Kapellmeister Richard Lert bringt in den Abonnementskonzerten der vormals Kgl. Kapelle des Opernhauses in Hannover folgende Werke zur Erstaufführung: Bruckner (Adagio, Aus dem Nachlaß), Mahler (Symphonie Nr. 6), Schillings (Violinkonzert), Reger (Symphonischen Prolog), Georg Schumann (Variationen und Fuge über ein Thema von Bach), Wetzler (Ouvertüre zu Wie es euch gefällt), Rudi Stefan (Musik für Orchester). Ferner enthalten die Programme Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner, Strauß. Als Gastdirigenten hat Richard Lert die Dirigenten Busch, Furtwängler, Schuricht und Wendel, als Solisten Erika Besserer, Sigrid Onegin, Richard Mayr, Georg Schumann, Alma Moodie und die Frankfurter Madrigalvereinigung gewonnen.

— Die Musikwoche der Grazer Herbstmesse brachte an der Oper Wagners Meistersinger, Strauß' Salome und Mozarts Figaros Hochzeit unter Leitung Direktor Grevenbergs und der Kapellmeister Mohn und Krauß. Letzterer führte sich auch im Konzertsaale mit Wolfs Penthesilea, Bruckners Siebenter und dem Heldenleben sowie Tod und Verklärung von Strauß vielversprechend ein. Bei den Kammerkonzerten hatten Emerich Schreiner mit Balladen und Tondichter Leopold Suchsland mit seinem Klavierquintett Sondererfolge. J. Sch.

— Nachdem der Chorverein in Blankenburg a. Harz (Leitung: Kapellmeister Willi Starck) mit Haydns Schöpfung, Bruchs Lied von der Glocke, Händels Acis und Galathea und verschiedenen Bachschen Werken hervorgetreten ist, plant er für diese Konzertzeit Aufführungen von Brahms Ein deutsches Requiem und Herzogenbergs Ein deutsches Liederspiel.

— Gretel Stückgold wurde für eine Konzertreise nach Holland verpflichtet.

— Kammersängerin Helene Hirn ist zu Gastspielen in der Kgl. Oper in Madrid verpflichtet worden.

— Der Gesangspädagoge Kammersänger Eugen Robert Weiß in München wurde als Lehrer für Solo-, Konzert- und dramatischen Gesang an die dortige Akademie der Tonkunst berufen.

— Die Münchner jugendlich dramatische Sängerin Agathe Maechler ist zu einer mehrmonatigen Gastspielreise nach Holland verpflichtet worden.

— Die Münchner Sängerin Aenny Lankes-Rosen hat mit großem Erfolg in der Tonhalle in Zürich einen Liederabend gegeben.

— Elly Ney ist bei ihrem ersten Konzert in Amerika, einem Beethoven-Abend in Neuyork, stürmisch gefeiert worden.

— Der Pianist und ehemalige Lehrer am Dresdner Konservatorium und am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, Prof. Richard Burmeister, hat sich in München niedergelassen.

— Fritz Kreisler ist vom Präsidenten der österreichischen Republik der Professortitel verliehen worden.

— Anton Huber (Violine), Valentin Härtl (Bratsche) und der Solovioloncellist der Wiener Philharmoniker Rudolf Hindemith haben ein Kammertrio gebildet. Es hat sich zur Aufgabe gestellt, die Streichtrioliteratur aufzuführen, einen Zweig, der bisher nur gelegentlich berücksichtigt worden ist.

— Zu einem Sondershäuser Trio haben sich Musikdirektor Paul Gremels (Klavier), Hans Müller (Violine) und Otto Wilke (Cello) zusammengeschlossen. Neben den Klassikern wollen sie vor allem Werke lebender Komponisten aufführen.

— Der neue Konzertmeister des Karlsruher Landestheaters Ottomar Voigt, der sich schon in seiner letzten Stellung in Schwerin trotz seiner Jugend als Quartettführer einen Namen gemacht hatte, hat mit Weimershaus, Müller und Trautvetter das alte Karlsruher Streichquartett neu ins Leben gerufen.

— Der Violinvirtuose Alfred Pellegrini tritt jetzt auch als musikgeschichtlicher Vortragender auf, dessen Ausführungen reges Interesse erwecken. Der Künstler versucht in leichtverständlicher Weise die Hörer auf die Schönheiten guter Musik aufmerksam zu machen und dient somit einer gemeinnützigen Sache, die nicht genug gefördert werden kann. Dr. v. L—dt.

— Der Geiger Julius Thornberg und die Pianistin Ellen Frederiksen sind für eine Konzertreise nach Dänemark verpflichtet worden.

— Hendrik Prins, bisher Konzertmeister in Straßburg, dann nach seiner Ausweisung aus dem Elsaß in gleicher Stellung am Saarbrückner Stadttheater, ist als I. Konzertmeister dem Opernhaus zu Hannover verpflichtet worden.

— In Merseburg hat sich ein philharmonischer Orchesterverein unter weitester Anteilnahme der bürgerlichen Kreise gegründet. Das Orchester weist in seinen Reihen ausgezeichnete Musiker (zum Teil frühere Berufsmusiker) auf und ist in allen Instrumentalgruppen stattlich besetzt. Als Dirigent wirkt Dr. Sannemann, eine musikalisch durchgebildete Persönlichkeit von ausgesprochener Begabung für Orchesterleitung. Die erste dieswinterliche Veranstaltung war den Klassikern Haydn (Symphonie militaire in G dur), Mozart (Ouvertüre Entführung aus dem Serail) und Beethoven (Egmont-Musik mit verbindender Deklamation) gewidmet und hinterließ hinsichtlich der Einstudierung und Vorführung durch Dr. Sannemann recht vorteilhafte Eindrücke.

— Ein Institut für Kirchenmusik wurde in Leipzig im großen Saale des Konservatoriums, dem es angegliedert ist, feierlich eröffnet. Durch einen Zuschuß der Stadt von 165 000 Mk. und durch die kostenlose Ueberlassung des Anstaltsgebäudes war die Eröffnung des Institutes möglich geworden.

— Leo Blechs Operette Die Strohwitwe hatte bei ihrer Aufführung in Frankfurt a. M. Erfolg.

— Kapellmeister Arnold Ebel wird in diesem Winter im Festsaal des Lehrervereinshauses eine Reihe großer Symphoniekonzerte dirigieren, in denen Prof. Karl Klingler, Kurt Schubert, Minna Ebel-Wilde und Rudolf Laubenthal solistisch mitwirken werden. Im November bringt Arnold Ebel den Frithjof von Max Bruch unter Mitwirkung der Schöneberger Liedertafel zur Aufführung. Die Solisten (Minna Ebel-Wilde und Fritz Kauffmann) singen außerdem neue Orchesterballaden von Arnold Ebel.

— Otto Seelig, Direktor des Heidelberger städtisch subventionierten Konservatoriums, ist von der Leitung der von ihm im Jahre 1898 ins Leben gerufenen und seither ununterbrochen bestehenden Kammermusikveranstaltungen (Vereinigung der Kammermusikfreunde in Heidelberg) zurückgetreten. Für das Heidelberger Musikleben bedeutet der Ausfall dieser Konzerte einen empfindlichen Verlust.

— Zu unserer Notiz über die Keußler-Affaire in Heft 24 des 42. Jahrganges, daß die zur Leitung der Philharmonischen Konzerte

in Hamburg eingeladenen Gastdirigenten „das Amt, den ohne Gehalt entthronten Dirigenten zu vertreten, nicht hätten übernehmen dürfen", schreibt uns der Vorstand der Hamburger Singakademie, Herr Dr. H. Niemeyer: „Demgegenüber möchte ich, ohne auf die Angelegenheit selbst hier einzugehen, die Stellungnahme unseres derzeitigen Dirigenten, Herrn Prof. Dr. Stein (Kiel), in Schutz nehmen und mir gestatten, zu erklären, daß Herrn Prof. Stein die Leitung der Singakademie nicht gegen den Willen, sondern auf ausdrücklichen Vorschlag und im Einverständnis des Herrn Dr. v. Keußler übertragen ist. Nur auf Grund dieses Einverständnisses hat Herr Prof. Stein die Einladung angenommen und sogleich ausdrücklich erklärt, daß er in jedem Augenblick zurückzutreten bereit sei, falls Herr Dr. v. Keußler sich entschließen sollte, die Leitung der Singakademie wieder zu übernehmen, diese aber ist Herrn Prof. Stein für die Uebernahme der für ihn besonders umständlichen und zeitraubenden Arbeit zu Dank verpflichtet." Die Schriftleitung gibt dieser Aufklärung schon im Interesse Prof. Dr. Fritz Steins gern Raum. Es wäre aber vom Vorstand aus richtiger gewesen, eher auf die Angelegenheit selbst einzugehen, zumal doch zweifellos von ihm (dem Vorstand) aus Fehler gemacht worden sind, die man besser gleich zugegeben hätte, nachdem sie nicht vermieden worden waren.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Die Opernsängerin Lucie Wolter, die für diese Spielzeit nach Bremen verpflichtet war, ist an den Folgen einer schweren Lungenentzündung gestorben, nachdem sie kurz zuvor in größeren Partien noch ihr künstlerisches Können glänzend entfalten konnte.

— In Berlin starb im Alter von 77 Jahren der Gesangsmeister Karl Ahl. Ahl hat lange Zeit in Amerika gewirkt.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Uraufführung der neuen Oper von Bernhard Sekles Die Hochzeit des Faun ist nunmehr endgültig auf den 1. Dezember festgesetzt; sie findet am Staatstheater in Wiesbaden statt, am folgenden Tage am Stadttheater in Düsseldorf.

— Die Oper Die Winzer von Franz Ledwinka, Dichtung von J. A. Lux, ist vom Stadttheater in Nürnberg zur Uraufführung erworben worden.

— Die Rauensteiner Hochzeit, Oper in drei Akten von H. W. v. Waltershausen, ist bei ihrer ersten Münchner Aufführung im Nationaltheater unter Robert Hegers Leitung mit sehr lebhaftem Beifall begrüßt worden.

— Im Nürnberger Stadttheater hat Albert Noeltes Oper Francois Villon als Erstaufführung starken Erfolg erzielt.

— Das Kieler Theater wird in diesem Winter zwei Opern-Erstaufführungen bringen: Esther, Musikdrama in einem Vorspiel und drei Aufzügen von Hans Albert Mattausch, und Doktor Eisenbart, komische Oper in drei Akten von Rolf Rueff.

— Das neueste Werk von Richard Strauß, Op. 71, Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für eine hohe Singstimme mit Orchester, welches am 4. November d. J. in Berlin zur Uraufführung gelangte, wird Wilhelm Mengelberg in Holland unter Mitwirkung von Frau Barbara Kemp im November d. J. im Concertgebouw in Amsterdam zur Aufführung bringen, hieran schließen sich Aufführungen des Werkes in Haag, Rotterdam und anderen holländischen Städten.

— Dr. Karl Brückner, das neue Mitglied im Lehrerkollegium des Badischen Landeskonservatoriums in Karlsruhe, spielte mit Prof. Heinrich Kaspar Schmid zusammen dessen neue Violinsonate.

— Die Klavier-Violinsonate von Ewald Straeßer wurde in Karlsruhe von Elisabeth Moritz (Klavier) und Margarete Schweikert (Violine) mit großem Erfolg gespielt.

— Paul Graeners Rhapsodie für eine Altstimme, Streichquartett und Klavier wird Hertha Dehmlow zur Uraufführung bringen.

— Das Rosé-Quartett wird in Zürich ein Streichquartett A dur von Heinrich Pestalozzi zur Uraufführung bringen.

— Reinhold J. Beck hatte in seinem dritten Kompositionsabend zu Hannover (am 3. Oktober) mit der Uraufführung seines Trios für Pianoforte und zwei Violinen einen durchschlagenden Erfolg. Die Presse betont die Gediegenheit der Arbeit. Ferner gelangten zur Aufführung Drei Fantasiestücke für Pianoforte und Violine (Prof. Riller), sowie eine Suite für Streichquartett durch das Riller-Quartett (Hannover).

— Der Komponist Christian Knayer (Stuttgart) gab einen eigenen Kompositionsabend, in dem Kinderlieder, Klavier- und Violinstücke erstmals mit Erfolg aufgeführt wurden. (Die Klavierstücke sind in den Verlagen Breitkopf & Härtel und Bisping erschienen.)

— In Baden-Baden hat in einem Symphoniekonzert des städtischen Orchesters die Uraufführung der Symphonischen Fantasie von Josef Felix Heß unter Leitung des Komponisten starken Erfolg gehabt.

— Eine Römische Suite (Op. 40) des in Trier lebenden Komponisten Gustav Erlemann wurde von Heinrich Kuppstein in einem Symphoniekonzert in Trier uraufgeführt und fand bei Publikum und Presse lebhaften Anklang.

Vermischte Nachrichten

— In Erinnerung an Beethovens „Heiligenstädter Testament" wurde an dem Haus, in dem es entstand (jetzt Wien XIX Probusgasse 6) eine Tafel angebracht.

— Die Stadt Wien veranstaltete eine Bruckner-Gedenkfeier im Rathaus. Außerdem wurde am Sterbehaus des Meisters im Belvedere eine Gedenktafel mit einem Bruckner-Relief und der Inschrift: „Hier in diesem Hause starb Anton Bruckner am 11. Oktober des Jahres 1896" angebracht.

— Im Stift St. Florian wurden neben einer Reihe von Skizzen und Entwürfen mehrere bisher unbekannte Kompositionen Anton Bruckners aufgefunden und dort bei der Bruckner-Gedächtnisfeier des Stiftschores aufgeführt, nämlich eine Kantate Auf Brüder, auf zur frohen Feier, ein Männerchor auf das deutsche Vaterland, ein geistliches Lied für Chor, Solo und Orgel Entsagen und eine Komposition des 22. Psalms.

— Die Spende der Metropolitan Oper in Neuyork zum Tode Carusos soll nach einem Beschluß der Stadt Neapel als Stipendium für bedürftige Musiker im Namen des verstorbenen Sängers verwendet werden.

— Humperdinck-Gedächtnis-Ausstellung in Frankfurt a. M. Aus Anlaß des vor einigen Wochen erfolgten Ablebens Engelbert Humperdincks, des Schöpfers der Märchenopern Hänsel und Gretel und der Königskinder wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum, Begründer und Besitzer Weingroßhändler Nicolas Manskopf, 27. Untermainkai, aus seinen Beständen eine Ausstellung von Erinnerungsstücken an den als musikalischen Erzieher des deutschen Volkes anerkannten Komponisten veranstalten, und zwar vom 1. Dezember ab. In Anbetracht zahlreichen Besuches und vielseitigen Wünschen entsprechend ist die im Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum bis Ende Oktober vorgesehene Caruso- und Bürgerkapitän-Ausstellung für einige Wochen verlängert worden.

— In Liegnitz veranstaltete während der Herbstferien Seminarmusiklehrer H. Hantsche, angeregt durch die Berliner Schulmusikwoche, einen Fortbildungskursus für Schulgesang. Universitätsprofessor Dr. Schneider (Breslau) und Geheimer Studienrat Dr. Leonhardt (Liegnitz) sprachen über den Musikunterricht in den Volks- und höheren Schulen. Prof. Dr. Pielke (Berlin) brachte das Anatomische, Oberrealschullehrer Seidel das Praktische über Atmung und Tonbildung. Rektor Joseph Hoffmann (Berlin) und Gymnasiallehrer Walter Kühn (Berlin) zeigten an Unterrichtsbeispielen, wie in den Schulgesangstunden der Grund zur musikalischen Erziehung gelegt werden kann. Erich Hanisch aus Buchwäldchen, ein Landschullehrer, übertraf alle Erwartungen mit seinem Thema: „Erziehung zum bewußten Hören und Singen (Tonika-Do-Methode), rhythmische Körperschulung (Dalcroze), Lieder und Tänze" (20 Dorfschulkinder sangen und sprangen mit herzerfrischender Natürlichkeit). Mit regem Interesse folgten die 300 Lehrer und Lehrerinnen allen Darbietungen. O. Gotzmann.

— Das Seminar der Musikgruppe Berlin E. V. (Reichsverband der Deutschen Musiklehrerinnen) hat sein zehnjähriges Bestehen durch ein Jugendkonzert mit Aufführungen von Volksliedern und Instrumentalwerken von Joh. Chr. Bach, Händel, Schumann und Brahms gefeiert. Ueber 150 Schüler sind bereits nach Ablegung der staatlichen bezw. Verbandsprüfungen in den musikalischen Lehrberuf eingetreten.

— Die Stadt Dresden hat dem Philharmonischen Orchester einen Zuschuß von 350 000 Mk. für die Spielzeit 1921/22 und dem Konservatorium eine Beihilfe von 165 000 Mk. für das Winterhalbjahr 1921/22 bewilligt. Außerdem wurde an die Staatsregierung ein dringliches Ersuchen um einen Zuschuß für das Konservatorium in gleicher Höhe gerichtet.

— Die Orgelbauanstalt Walcker in Ludwigsburg hat eine Orgel nach einer Disposition aus dem Syntagma musicum (1619) des Michael Praetorius gebaut. Das Instrument, das vor kurzem einem kleinen Kreis von Fachleuten vorgeführt wurde, ist für das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. B. bestimmt.

— Das städtische Konservatorium in Krefeld feierte das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens.

— Zu der Nachricht von der Gründung eines germanischen Musikerblocks, der ein Gegengewicht gegen den schon bestehenden internationalen Musikerverband (Frankreich, England, Italien, Belgien, Spanien usw.) bilden soll, bemerkt die französische Musikzeitung „Le Ménestrel": „Wir gestehen, daß wir von diesem internationalen Verband nichts wissen."

* * *

— Berichtigung. In dem Artikel über Joseph Haas von Jos. M. H. Lossen in Heft 1 dieses Jahrganges vom 6. Oktober d. J. ist als Verlag der Name D. Rahter, Leipzig ungenannt geblieben, bei dem auch die bekannte, von Pauer und Wendling beim Stuttgarter Tonkünstlerfest aus der Taufe gehobene Violinsonate Op. 21 in h moll verlegt ist. Diese erschien nicht im Wunderhorn-Verlag in München, wie man dem Artikel fälschlich entnehmen könnte. Es sei auf das Inserat der Firma D. Rahter in dieser Nummer hingewiesen.

Schluß des Blattes am 27. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 17. November, des nächsten Heftes am 1. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Ueber Tonmalerei.

Von Emil Petschnig (Wien).

Unsere Erörterungen „Ueber den realen Empfindungsgehalt der Musik" (Heft 22 und 23 des vorigen Jahrganges) fortzusetzen und zu ergänzen, wenden wir heute unsere Aufmerksamkeit dem ästhetisch noch immer hart umstrittenen Gebiete der Tonmalerei zu, die nach dem üblichen Sprachgebrauche es sich bekanntlich zur Aufgabe setzt, neben der Nachahmung von Naturlauten und Naturgeräuschen als: Tierstimmen, Donnerrollen, Bachmurmeln, Windessäuseln usw. auch sichtbare Eindrücke der uns umringenden Welt in Klänge einzufangen, durch solche wiederzugeben. Dieses Bestreben der Tonsprache ist — man kann es ruhig sagen — so alt als die Musik selbst, ein ihr eingeborener Trieb, der sein genaues Seitenstück in der ebenfalls charakteristisch malenden Onomatopoetik des Wortes findet. Verhält sich doch dieses zu jener wie Bruder und Schwester, denn beide entstammen den gleichen seelischen Urgründen, waren von Anfang an die längste Zeit hindurch aufs engste miteinander verbunden, und beiden dient zur Aeußerung und Vermittlung ihrer Inhalte das nämliche Organ. Daher die Ausdruckskraft und -wahrheit einer Melodie stets abhängt von der genauen Uebereinstimmung ihrer Akzente und Modulationen mit denjenigen der durch Deklamation bereits in die Kunstsphäre erhobenen Rede. Aber nicht nur mit der Dichtung, dem zwar umfassendsten, dafür jedoch auch reflektiertesten, weil stets nur an das geistige Vorstellungsvermögen appellierenden Schönheitskultus, auch mit dem weitaus sinnlicheren der Farben und Formen verknüpft dieser Trieb die anerkanntermaßen intensivst wirkende Musik. Denn vom Erfassen des Wesentlichen einer Erscheinung ist nur ein Schritt zu seiner mehr oder minder vollkommenen Reproduktion, die in diesem oder jenem Materiale vorzunehmen Sache der — als mächtiger innerer Drang dazu selbstverständlich vorausgesetzten — individuellen Beanlagung ist. Gewiß werden z. B. die bildenden Künste geeigneter sein, die Außenseite eines Dinges eindrucksvoller darzustellen als die Musik, die ihre Domäne vorzugsweise in der Schilderung des Gemütslebens findet. Aber kein Vernünftiger wird jenen dieses, wie dieser jenes verwehren wollen, fließen die Grenzen der einzelnen Künste doch unmerklich ineinander über und umschlingt alle das mächtige, einigende Band des Der-Natur-verhaftet-Seins. Daher erscheint das Gebiet der Tonmalerei ganz besonders geeignet, die Realität aller tönenden Gestaltung kundzutun, indem durch diese Uebersetzung des Augenfälligen ins Ohrenfällige, veranlaßt durch vielfältige zarteste, der Einheit alles Seienden entspringende Begriffs- und Gefühlsassoziationen im menschlichen Mikrokosmos, letzteres förmlich greifbare Belege für die Existenz von Vorbildern samt dem in ihnen latenten psychischen Gehalt gewinnt. Hinzuweisen wäre hier auf die Parallelen mit den Planetenmaßen, dem Mineral-, Pflanzen- und Tierreich, mit dem „Willen" in der Natur in Schopenhauers Musikästhetik, welche er selbst hoch einschätzte, indes P. Moos, R. Wallaschek u. a. sich über sie als „Naivitäten" lustig machen. Aus unserer Perspektive aber erscheinen sie keineswegs als so absurd und spielerisch, wecken sie doch über die tiefsten materiellen Grundlagen der Tonkunst gewisse Ahnungen und fügen sie als notwendiges Glied in die Erscheinungen des Universums ein.

Was diese Vorstellungen, Gefühle usw. in unzähligen, rasch wechselnden, immer neuen Kombinationen zueinander in Beziehung bringt, aus vielen einzelnen bunten Fäden ein sinnig gemustertes Gewebe wirkt, ist, um den Titel einer ungemein geistvollen Studie Th. Ribots zu benützen, die Schöpferkraft der Phantasie. Ihr goldenes Zeitalter war die Kindheit und Jugend des Menschengeschlechts, da dieses den damals wahrscheinlich noch ungebärdiger als im heutigen Diluvium tobenden Elementarkräften erschreckt und staunend gegenüberstand und dieselben nicht anders begreifen konnte, als indem es hinter denselben Wesen, sich gleich, nur viel mächtiger, vermutete; indem es Erde, Wasser, Feuer und Luft in ihren vielfachen Erscheinungsformen vergottete, um diese Geburten der eigenen Einbildung dann durch Opfer und andere religiöse Akte günstig zu stimmen. So entstand der pantheistische Mythos, der im griechischen Olymp seine künstlerischeste Ausprägung gefunden hat. Künstlerisch nicht nur darum, weil ein Volk von hohem Schönheitssinne und regem Naturgefühl sich die Bewohner seines Himmels nach eigenem Maße schuf, sondern weil Poesie (Homer) und besonders Plastik (Phidias, Praxiteles) bewußt am Werke waren, diesen Idolen die größtmögliche Vollendung zu geben. Deren Ursprung aber ist auch nur wieder den phantasiebegabtesten unter jenen ersten wilden Menschenhorden zu verdanken, die also schon damals aus der Masse hervorragten und daher sich bald als verehrte Seher, Dichter, Priester zu Herren derselben machten. Und auch jetzt, im Zeitalter der Wissenschaften und Technik, da der lebensfreudige Mythos von der dürren Hypothese abgelöst wurde, windet die Menschheit nur den großen Weltweisen und Künstlern, den wahren Kulturträgern, ihre Kränze, indes die Schöpfungen der Förderer der Zivilisation, unserer Erfinder, wohl benützt werden, ohne daß jedoch ihre Namen dadurch in weitere Kreise drängen, die Flamme der Begeisterung schürten, die Nachwelt ihnen zahlreiche Denkmale setzte. Es ist der Hang zum Uebersinnlichen im Menschen, der in dieser so verschiedenen Bewertung von psychisch oder physikalisch bedeutsamen Leistungen sich ausspricht und ihn vorm gänzlichen Rückfall in die Bestialität bewahrt, aus der er ihn seinerzeit auch emporhob. Aber die Repräsentanten des höheren Geistesfluges können sogar noch gegenwärtig nichts anderes, besseres tun, als dem Vorbilde ihrer Ahnen aus Phantasie-Arkadien zu folgen, sich enge an den Busen der Natur zu schmiegen, sie in allen ihren Lebensäußerungen zu belauschen und so halb unbewußt, halb bewußt immer aufs neue den Werdeprozeß des Mythos zu wiederholen. Es ist nicht Zufall, vielmehr innerste Notwendigkeit, daß auch die größten unter den modernen Künstlern, ein Goethe (siehe Faust), Wagner, Böcklin sich zum Pantheismus bekannten. Namentlich der Letztgenannte wandelte als fleischgewordenes Althellenentum in unserer entgötterten, nüchternen Gegenwart herum. War es da ein Wunder, daß er bis zum

sechzigsten Lebensjahre verkannt, verlacht, bekämpft wurde, ein trauriges Zeugnis für die gänzliche Verknöcherung und Unfruchtbarkeit der angeblich humanistischen Gymnasialbildung, die an ihrem leibhaftig auferstandenen Ideal so völlig ahnungslos und durch trübe Gelehrtenbrillen blind gemacht, vorbeigehen konnte. Und ging es Wagner besser, in dessen Götter- und Heldengestalten, Personifikationen der nordischen Naturphänomene, die düsteren, dafür um so ergreifenderen Phantasieschöpfungen unserer germanischen Altvorderen nach jahrhundertelangem Schlafe ihre glorreiche Wiedergeburt feierten? Ueberhaupt sind der teils dionysische Schwung, teils mystisch-erotische Zug der Romantik mit ihren Elfen, Nixen und Kobolden die dem verschwenderischen Wesen der Allschöpfung — davon der ästhetische Schaffensakt nur ein bescheidenes, nichts desto weniger sie getreu widerspiegelndes Bruchstück ist — entsprechendsten Eigenschaften. Aber nicht nur Baum und Stein, Sonne und Mond, Stunde und Jahr belebt der romantische Geist. Er formt auch aus den tiefsten somatischen und psychischen Regungen des Menschen heraus seine Phantasiegestalten, wie der Freudianer C. G. Jung so einleuchtend darlegt: „Das unterbewußt Verdrängte hat oder behält infolge seiner frühen Verdrängung oder mangelhaften Anlage infantilen Charakter .. und reicht in jedem Menschen zum Teil noch auf frühere Entwicklungsstufen zurück. Diese tragen „kollektiven", urtümlichen Charakter: woraus sich erklärt, daß die Phantasien von Neurotikern oft die gleichen Bilder und Zusammenhänge zeigen, die wir aus alten Texten und Sagen kennen, und daß gewisse Sagenstoffe auf der ganzen Erde verbreitet sind: Volksträume ... Diese urtümlichen Bilder sind die ältesten, allgemeinsten, tiefsten Gefühle und Gedanken der Menschheit überhaupt in Form der mythologischen Motive ... Ein Schatz liegt da vergraben, aus dem die Menschheit stets schöpfte, aus dem sie ihre Götter und Dämonen emporgehoben ... vermöge des intuitiven, inspiratorischen Denkens." Aus all dem erhellt, daß das künstlerische Schaffen eine bestimmte Seelenverfassung voraussetzt, die zwar keinem Menschen ganz fehlt — sonst wäre ja den vielen qualitativen Abstufungen desselben wie des künstlerischen Reproduzierens und Genießens Existenz- und Wachstumsmöglichkeit entzogen — bei der durchschnittlichen Fabrikware unserer Spezies aber nur in geringem Grade anzutreffen ist; eine Verfassung, die man wie C. Lombroso einerseits in nahe Beziehung zum Irrsinn gebracht hat, während seit neuerem andererseits seine starken Analogien zum Traum, zu hypnotischen und suggestiven Zuständen auffallen, so daß man den Akt artistischen Hervorbringens geradezu als eine flinke Aufeinanderfolge von Autosuggestionen bezeichnen kann. Daher die wahrhaft großen Meister stets die Ruhe und Einsamkeit aufsuchten, Beethoven in der Natur, Wagner, wenn er „in Brunst" war, durch strengstes Sichabschließen, um den Reigen der luftigen, wie Seifenblasen gebrechlichen Halluzinationen nicht zu stören. Unsere heutigen Koryphäen hingegen rackern sich um eitlen Tagesruhm und ebenso kostspielige als seichte Genüsse im nervenzerrüttenden Konzert- und Theaterbetriebe ab, der sie unmöglich Zeit zur Sammlung, zum Hineinhorchen in Welt und sich selbst finden läßt. Oder ist es am Ende gerade das Grauen des Epigonen vor der eigenen inneren Leere, vor der Selbstgefällig- und Charakterlosigkeit, davon ihre Werke (man sehe F. v. Weingartners Kompositionen!) nur zu deutlich Zeugnis ablegen, das sie diesem betäubenden Trubel in die Arme treibt?

Wie dem auch sei, so spricht schon die gewöhnliche, aber selbst vom trivialen Nützlichkeitsstandpunkte keineswegs stets zutreffende Auffassung von der Weltfremdheit, dem unpraktischen Sinne des Genius dafür, daß er in Regionen lebt, die mit denen der sonstigen Menschen nichts gemein haben; Regionen, die für jene, deren Fühlen, Denken und Handeln, kurz die ganze Lebensführung vom größeren oder geringeren Maße der Phantasietätigkeit durchaus beeinflußt und bestimmt wird, die nämliche Realität bedeuten, wie der Alltag für letztere. Wofür etwa E. A. Poe ein prägnantes Beispiel abgibt. Sagt doch auch Dr. A. Forel in seinem Buche über Hypnotismus, daß „bei stark dissoziativen Menschen lebhafte Phantasiebilder der originalen, vom Sinnesreiz ausgehenden Empfindung qualitativ näher kommen". Verwehrt ein widriges Schicksal einem so Beanlagten die Möglichkeit, ganz oder größtenteils sein Dasein in dieser geistigeren Wirklichkeit zuzubringen, muß er sich mit den Banalitäten der niedersten Konkretionsstufen des Universums herumschlagen, so erkrankt er seelisch, dann körperlich, um schließlich am Zwiespalt zwischen Drang und Zwang elend zugrunde zu gehen. Die zehn Jahre Basler Universitätsprofessur in Nietzsches Laufbahn bilden solch eine Etappe schmerzlichsten Gedrücktseins. Wie jauchzte er auf, als die unerträglich gewordene Bürde endlich von ihm genommen ward und er, ein freier Mann, unter Italiens beglückendem Himmel ganz der Entwicklung seines reichen Geistes leben durfte. „Morgenröte", ganz besonders die übermütig-„fröhliche Wissenschaft", beide voll feinstpsychologischer, nur allzuwahrer Bemerkungen über die moderne deutsche Musik, und der großartige „Zarathustra" legen erschütternd und hinreißend zugleich Zeugnis davon ab. Hat man ferner nicht schon oft gehört oder an sich erfahren, daß man tagelang unter dem Banne eines Traumes, einer künstlerischen Darbietung (ich z. B. unter dem einer Aufführung von Hebbels „Gyges und sein Ring" mit Kainz als König Kandaules, der sich dann in die Konzeption eines symphonischen Prologs zu diesem Drama auflöste) stehen kann, daß sogar schon Verbrechen durch die sittliche Gewalt einer Dichtung ans Licht gebracht wurden, wie in Schillers „Kraniche des Ibykus" geschildert? Denn auch das Ethos einer Kunstschöpfung ist für seine Wirkung von Bedeutung, welches Moos bei der Betrachtung des Schönen gleichfalls als „außerästhetisch" ausschaltet. Als ob etwa ein anmutiges, dabei aber entweder blitzdummes oder von Charakter grundschlechtes und gemeines Weib irgendeinen nur halbwegs intelligenten oder feinfühligen Mann auch nur kurze Zeit zu fesseln vermöchte! Es ist undenkbar, aus dem ästhetischen Genuß alle derartigen, oft kaum bemerkten Mitschwingungen wegzudestillieren; was übrig bliebe, wäre erst recht ein unwahres Schementum, saft-, farb- und duftlos wie Pflanzen im Herbarium. Wir müssen demnach Lipps beistimmen, wenn er sagt, daß auch die ästhetische Realität eine Realität ist, nur anderer, eigener Art, die wir eben als die Phantasierealität des in seinem Seelenleben unendlich differenzierteren, sensibleren, genialen Menschen erkannten, an den den Maßstab des „Normalen" anzulegen, wie bisher stets getan wurde, ebenso verfehlt als ergebnislos ist. Der bereits hervorgehobene grelle Widerspruch in der Stellungnahme zur und Einschätzung der Tonmalerei von seiten der einzelnen Aesthetiker macht dies am deutlichsten klar.

Wir haben bisher versucht, den Urkeim aller künstlerischen Gestaltung bloßzulegen und entdeckten ihn in der anfangs religiösen, dann philosophisch und schließlich ästhetisch gestimmten Ausdeutung der um wie in uns wirkenden Elementarkräfte. Dies vermöge einer besonderen Gabe, die wir wohl feststellen, deren innerstes Wesen wir aber nicht weiter zergliedern oder begreifen können, und womit verhältnismäßig nur wenige „von Gott begnadet" sind: der Phantasie, welche eine besondere, idealere Gattung von Leben schafft und wie eine Fata Morgana über dem Dunst und Qualm des Empirischen liegt, obschon sie gleich genanntem Phänomen aus den nämlichen Quellen, den des real Vorhandenen, schöpft. Auf Grund dieser, nicht aus begrenzter, rein musikalischer Sphäre, sondern aus dem ungeheuren Reservoir schöpferischen Waltens als solches geholten Einsichten wollen wir — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — nunmehr die Wege betrachten, auf denen die Musik mittelst der Tonmalerei diese Natursymbolik, welche einen Orpheus, Arion, die Sage vom Bau der Cyklopenburg Thrius schuf, dem ihr Lauschenden zum Bewußtsein bringt.

Gleich eingangs haben wir die beiden Erscheinungsgebiete bezeichnet, darin sich die Tonmalerei im engeren Wortverstande betätigt: in der Nachahmung von Gehör- und Gesichtseindrücken. Ueber die bereits angedeuteten Aufgaben der ersten Gruppe, denen noch die stilisierte Imitation von menschlichen Hantierungen, eigenen Rhythmen und Lauten in allen dynami-

schen Abstufungen vom leisesten pp bis zum drei- und vierfachen f (Schuberts „Gretchen am Spinnrad", die Amboßszene aus Rheingold, Siegfrieds Schmiedelieder) des Pulsschlags (Zerlinens „Fühlst du es klopfen hier?", Belmontes „. . . klopft mein liebevolles Herz" bei Mozart), der verschiedenen Gangarten (siehe die Tempobezeichnung Andante) und dergl. mehr anzugliedern wäre, ist wohl kein Wort weiter zu verlieren. Sind dies doch die Elemente und Anregungen, aus welchen, durch welche sich die Tonkunst aus primitivsten Anfängen (Lock-Warnungsruf) zum heutigen Reichtum an unterschiedlichsten Formen und Ausdrucksmöglichkeiten mühsam und erst unter dem Einflusse der empfänglicheren, naturfreundlicheren germanischen Seele, ein flotteres Tempo einschlagend, emporgearbeitet hat.

Die sichtbare Welt der zweiten Gruppe drängt sich dem Tonmaterial zwecks Kopie durch die dem musikalischen Talente spezifische Fähigkeit zu unwillkürlicher Analogie mit zwei und drei dimensionalen Verhältnissen auf, durch Bewegung, Licht und Schatten und deren Unterstreichung, Verschönerung dank der berauschenden Farbenskala. Dem häufiger, als man in der Regel annimmt, stattfindenden Vorkommen chromatischer Charakteristik der Tonarten (ich z. B. höre C dur grau, D rot, E goldig, F weiß, G grün, A blau, H opalisierend usf., welche Assoziationen bis in den Modulationsplan meiner dramatischen Kompositionen hinein bestimmend wirken, um deren mancherlei Stimmungen und Situationen für mein Gefühl wenigstens möglichst restlos gerecht zu werden) oder instrumentaler Klänge (Flöte blau, Klarinette grün, Horn mattgold usw.) ist schon sehr viel Aufmerksamkeit zugewendet worden, während den minder zutage liegenden, sogar wichtigeren Beziehungen des Tönenden zur bewegten oder ruhenden Linie, zu hoch und tief im Raume, respektive hell und dunkel im optischen Bereiche noch manche eingehendere Untersuchung zu wünschen wäre. Finden doch diese eng verwandten Begriffspaare akustisch auch im italienischen Wörterbuche für laut und leise sprechen parlare a voce alta, a voce bassa (d. h. mit hoher respektive tiefer Stimme) ein Gleichnis. Desgleichen sind in der Tonkunst hoch, hell, durchdringend und tief, dunkel, dumpf identische Begriffe, die einander abwechselnd vertreten. Grelle (Blitze) oder sonstige lebhafte (visionäre) Lichterscheinungen durch Piccolofiguren bezw. hochliegende Streichertremoli oder Holzbläserakkorde (Wagners Lied an den Abendstern, der „Himmel" in Berlioz' Fausts Verdammnis und viele viele andere) wiederzugeben, ist daher schon zur Konvention geworden. Und in den mannigfachen Schilderungen des Uebergangs von Nacht zum Tage ist mit dem zuweilen chromatischen (Tschaikowskys „Eugen Onegin") Hinansteigen der Harmonien aus dunklen zu den ätherischsten Regionen, verstärkt noch durch ein stetes, die zunehmende Lichtintensität veranschaulichendes Crescendo, auch der visuelle Eindruck der aufgehenden Sonne nolens volens verbunden. Wird es doch keinem geschmackvollen Komponisten beifallen, ja überhaupt möglich sein, der zwangsläufigen Vorstellung zuwider zu handeln und die Vorstellungen steigend und fallend durch entgegengesetzt gerichtete Tonfolgen zu „versinnbildlichen". Auf welche derartige Kleinplastik, die auch das gesamte, so mannigfaltige Gebiet der Phrasierung: gebunden, gestoßen, gleitend, springend, getragen usw. einbegreift, sich vor allem der in seinen Mitteln beschränktere Vokalsatz angewiesen sieht. Und findet man in den Figuren des die „Walküre" beschließenden allergenialsten, singenden und klingenden Tonstücks nicht mit frappantester Naturtreue das Emporzüngeln der Flammen wieder? Schon an diesen mehr oder minder noch äußerlichen Beispielen — wir werden weiterhin noch seelisch tiefer verankerten begegnen — ersieht man die unauflösliche Verschmolzenheit aller so unterschiedlichen Sinneseindrücke zu einem großen Empfindungskomplex und die daraus notwendig folgende, schon einmal erwähnte enge innere Verwandtschaft der Künste untereinander, ihr unmerkliches Ineinanderfließen. Aus welchen Uebergängen Impression-, Expression- und Futurismus vermeintlich neues Kapital schlagen will, ohne zu bedenken, daß bei jeder Kunst die der Beschaffenheit ihres angestammten Materials gemäßen Seiten in den Vordergrund zu treten haben und die Werte ihrer Geschwister nur andeutungsweise, als ein verfeinerndes Ingrediens herangezogen werden dürfen. Wie in der Photographie auch nur ein Bildnis, eine Landschaft mit weichen, nicht Licht und Schatten schroff gegeneinander absetzenden Konturen als „künstlerisch" anzusprechen ist. Heute jedoch will jede Kunst gerade das, was sie nicht leisten kann, will ihr Beiwerk, ihren Schmuck zur Hauptsache erheben: Die Malerei pfuscht der Dichtung ins Handwerk, die Musik der Malerei, die Poesie will sogar Farbe und Ton zugleich sein, und der Effekt sind unsere trostlosen, ein sinn-, daher wirkungsloses Mischmasch von Mitteln, Formen und Stilen darstellenden Kunstverhältnisse, davon nur die auf den urteilslosen Snobismus der Leute spekulierende Impotenz profitiert.

Sie sind nur das genaueste Ebenbild der herrschenden, nicht minder verworrenen politischen, wirtschaftlichen, sozialen Anschauungen und der durch sie heraufbeschworenen Zustände, und nicht eher ist eine Regeneration in aestheticis zu erwarten, als bis die Menschheit, die heute einem aufgestörten Ameisenhaufen gleicht, wieder einigermaßen ihr seelisches Gleichgewicht und damit die Fähigkeit zu vernünftiger Ueberlegung zurückgewonnen haben wird.

Wenden wir uns nun entschieden der durch die Erwähnung des „Feuerzaubers" bereits gestreiften Spiegelung bewegter Linien im Tonbereich zu, so finden wir den nächstliegenden Beleg dafür in der Wiedergabe des Wassers, sei es in Gestalt der in breiter Front heranrollenden Wogen des Atlantis („Hebriden"-Ouvertüre), sei es in den Wellenberg und Wellental getreulich abkonterfeienden Figuren derjenigen zu „Meeresstille und glücklicher Fahrt" desselben Meisters oder des Seesturms von Rezias Ozean-Arie aus Webers „Oberon". Die schaukelnde Begleitung der ungezählten Gondel- und Wiegenlieder gehört ebenfalls hieher. Die glänzende, dabei mit den denkbar einfachsten Mitteln erreichte tönende Abmalung des kriechenden Gewürms in Haydns „Schöpfung", die zusammen mit den ewig jungen „Jahreszeiten" geradezu die z. T. unübertrefflichen (vergl. K. Goldmarks „Heimchen am Herd", das auch in der Sekunde cis d' zirpt!) Paradigmata für die ganze fernere Ausgestaltung dieses Zweiges der Musik lieferten, oder der sich mit seinem Vorderleib immer höher, bedrohlicher aufbäumende Wurm im „Ring" bieten andere, leicht zu vermehrende Beispiele für dieses besonders von Wagner intensivst empfundene und ausgenutzte Verhältnis. Und glaubt man nicht in den Trillern, die Kurwenals Worte: „Auf, auf ihr Frauen! frisch und froh" usw. so reich umspielen, ja schon in ihrem Zeichen tr~~ die lustig im Winde flatternden und knatternden, Tristans Brautschiff im ersten Akte schmückenden Wimpel zu erkennen? Für die klangliche Nachzeichnung starrer Umrisse erlaube ich mir, auf das Notenbild des Kopfthemas einer meiner musikdramatischen Arbeiten zu verweisen, dem die prägnanten Bergformen eines E. T. Comtonschen Gemäldes zur Anregung dienten. Aber nicht nur die Eindrücke des Gesichts, auch jene des Geruchsinnes vermögen sich unter Umständen in Klangsensationen zu verwandeln. Mangels mir bekannter Fälle aus der Literatur erwähne ich aus eigener Erfahrung die instinktive Gleichsetzung vom Dufte des Jasmins mit hohem starken Oboenklange in F-, von dem des Veilchens mit piano Klarinettönen des untersten Registers in As dur. Auch da spielen jedenfalls die Assoziationen von weiß und scharf, dunkelviolett (blau) und mild, vielleicht sogar von lang- und kurzstielig eine Rolle. Einigermaßen Analoges bietet die Ausmalung des „Rosentons" in Davids Aufzählung der Meisterweisen (gleichfalls eine Fundgrube für unser Problem) durch Flöte in zarter mittlerer Lage. Und wenn sich mir in der Vertonung von C. F. Meyers „Bettlerballade" das unsichere Tasten eines Blinden nach dem Becher spontan in einem von Pausen durchbrochenen Portamento aufdrängte, ist damit dargetan, daß auf dieser Seite unseres Empfindungslebens der äquivalente musikalische Ausdruck nicht versagt hat. Nur muß ich, ob auch vom Geschmack physio- wie psychologisch eine Nervenbrücke zur Tonwelt führt,

hier dahingestellt sein lassen, da mir jegliche Kenntnis darüber abgeht. Denn die etwa anzuziehende orchestrale Illustration der verschiedenen aufgetragenen Speisen in der Musik zu Molières „Bürger als Edelmann" von R. Strauß ist doch nur ein von Zitaten (Rheinlachs: das Wagners Tetralogie eröffnende Flußmotiv!) lebender Kalauer, nicht organisch mit den Vorstellungen: süß, sauer, fett, knusperig, kalt u. ä. verwachsen. Vielleicht erscheint einmal ein Komponist, den die Natur auch oder hauptsächlich mit der Fähigkeit zu solchen Assoziationen, zu einer gastronomischen Musik ausgestattet hat. Davor müßte selbst R. Strauß sich beugen, der tonmalende Tausendsasa unserer Zeit, der, im Besitze eines phänomenalen instrumentalen Klangsinns und demselben entspringender souveräner Beherrschung alles Technischen, in seinen sämtlichen symphonischen und dramatischen Werken schier vor keiner Erscheinung des Kosmos zurückscheute, um von ihr einen klingenden Abklatsch zu verfassen. Man erinnere sich bloß der schon geschmacklos zu nennenden Geburtswehen in der Symphonia domestica! Zweifellos hat er dadurch die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik wieder um ein sehr beträchtliches erweitert. Dennoch kann man seiner Arbeiten nicht recht froh werden, und mahnend wie ein guter Geist steigt Beethovens Wort in unserem Gedächtnis auf: „Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert." Eine Erfahrung, die, wie sie Abt Vogler, Berlioz, Raff und die geringeren Kräfte der neudeutschen Schule schon machen mußten, auch unserem Meister nicht erspart bleiben wird, verblaßt sein Werk doch mit erschreckender Schnelligkeit von Jahr zu Jahr. Von den gänzlich unhaltbaren Opern abgesehen, wie staubig erscheint heute bereits sein „Don Juan", wie kindisch „Don Quichote", wie nichtssagend die „Alpensymphonie"! Und warum? Weil seine Schilderungen an der Oberfläche der Dinge haften bleiben — was unserer zumeist aus gefühlsarmen Intellektmenschen bestehenden Hörerschaft freilich zu genügen scheint, wie ihr Erfolg beweist —, nicht innig von Seele durchtränkt, weil sie bloß Malerei, nicht auch zugleich Ausdruck tiefster, wahrhaftigster Empfindung sind. Einer Empfindung, wie sie etwa der erste Satz der Pastorale ausströmt, der sogar ohne jede greifbare Nachahmung ländlicher Bilder, bloß durch auf lange Strecken hin festgehaltene gleichförmige Bewegung mittelst oftmaliger Wiederholung ein- und desselben Motivs und ruhsame, in engsten tonalen Grenzen sich haltende Modulation doch so wundervoll ergreifend den äußeren und inneren Frieden wiedergibt, der den abgehetzten Stadtmenschen im Schoße der Natur umfängt. Wie der lyrische, epische und dramatische Dichter, untertan der oben gekennzeichneten mythologisierenden Anlage im Menschen, sich der aus der Natur geholten Metapher zur Schilderung seiner und seiner Helden Gemütszustände in ihrer reichen Skala nur bedient, um dieselben lebendiger, eindrucksvoller, verständlicher zu machen; wie der Farbenkünstler durch Darstellung der, sei es aufgeregten, sei es friedlichen Natur mit all ihren oft kleinen, aber gerade darum eigentümlichen, vielsagenden Zügen im Beschauer die entsprechende Gefühlsstimmung erwecken will, so hat auch die Tonmalerei nur Wert und Berechtigung, wenn sie mit ihren, der hör- und sichtbaren Umwelt abgelauschten Klangbildern einen Affekt zu verdeutlichen, zu unterstreichen unternimmt. Ein Hilfsmittel, dessen Anwendung bei der bekannten Unbestimmtheit der musikalischen Tonsprache noch weitaus berechtigter ist als im Gebiete des begrifflich streng umrissenen Wortes. Dieses hat sich von derjenigen Entwicklungsstufe der Menschheit, die durch die anschauliche Bilderschrift (Hieroglyphen) gekennzeichnet ist, emporgeschwungen ins Reich der Abstrakta (obschon auch in dieser abgekürzten Form noch genug des ehedem Sinnfälligen wahrnehmbar blieb). Die Musik aber muß ihres Unvermögens zu unzweideutigem Ausdruck halber auf jenem ursprünglicheren, naturnäheren, pantheistischeren Standpunkte verharren, worin nicht zuletzt die mächtig bezwingende, dämonische Wirkung dieser Kunst liegt. Und zwar steigt diese im geraden Verhältnis zur Genauigkeit und Treffsicherheit, womit die charakteristischen Eigenschaften einer Erscheinung erfaßt und wiedergegeben sind. Sie führt uns aus dem Zirkel einer die Triebe des Menschen immer mehr beschränkenden, abstumpfenden Kultur und Zivilisation in die frühere Freiheit des Sich-ausleben-könnens zu seiner in Gebirg und Steppe unter freiem Himmel verbrachten Jugendzeit zurück. Sie ist der Ton gewordene selige Kindertraum unseres Geschlechts, ihre auserwählten Meister die Zauberer, die jene versunkene Epoche mit gewaltigen Griffen in die Harfe ihres noch elementar gebliebenen phantasiebefruchteten Gemütslebens unserer armseligen Gegenwart, sie aufrüttelnd, stählend, wieder zum Bewußtsein bringen, wie es zuletzt durch Wagners erhabene, urweltliche Nibelungenklänge geschehen. Die Tonmalerei aber, die gerade in dieser Schöpfung ihre mythische Sendung quantitativ wie qualitativ in bis dahin ungeahnter Weise erfüllt, ist der berufene Dolmetsch jener Stimmungen.



Engelbert Humperdinck.

Allein nicht nur das Außer-uns, auch das In-uns vergotteten, wie wir hörten, unsere Vorfahren: die Liebe, den Haß, das rächende Gewissen, Freude, Schmerz, Wehmut, Zorn, deren Darstellung ja eigentlich das Hauptthema der Musik ist, weshalb man auch da von Tonmalerei, wenn auch in umfassenderem Sinne, sprechen kann; die also als dritte Gruppe den beiden vorigen anzugliedern wäre. Zwar scheint sie sich von diesen inhaltlich zu unterscheiden, was jedoch Trug ist. Denn, wie Dr O. Rank in seiner interessanten psychanalytischen Deutung der Lohengrinsage einleuchtend sagt, „mögen wir uns auch die anschauliche und alles in phantastischer Weise belebende Begabung der jungen, im Weltall und Erdenleben unorientierten Menschheit auch noch so weitschweifend und üppig vorstellen, sie bleibt doch immer Phantasie, d. h. ein innerer Vorgang im Seelen- und Vorstellungsleben des Individuums .. der eine gewisse psychologische Verfassung, eine Art Gemütsstimmung, wenn man will, voraussetzt." Und ferner ist hier nochmals zu betonen, daß, wie alle Vorgänge des Universums auf physikalischen und chemischen Bindungen und Lösungen beruhen, auch die Gefühle unseres Mikrokosmos, die Sympathien und Antipathien, die Heiterkeit, die Niedergeschlagenheit usw. nur Ausflüsse von Zuständen und Aenderungen unseres leiblichen Organismus sind, daher sie sich auch gleich jenen rhythmisch, dynamisch, nach Bewegungsformen differenziert äußern müssen. Welche Eigenschaften auch bei diesem Bemühen, die verschiedenen Psychome klanglich zu erfassen, natürlich ins Tonbild einzugehen haben, soll es seinem Anstoße entsprechen und im Hörer die gleiche oder wenigstens eine verwandte Regung auslösen. Selbstverständlich gibt der Musiker den psychologischen Vorgang nicht in seiner ganzen

Ausdehnung, ist Kunst doch keine plumpe Abschrift der Natur. Wie der Dramatiker in ein paar Stunden die Charakterentwicklung seines Helden zusammendrängt, welche in Wirklichkeit Jahre, ein ganzes Leben ausfüllen würde, so preßt der Tonsetzer in wenige Takte das Wesentliche, sozusagen die Essenz eines Gefühls zusammen und erzielt eben durch diese äußerste Konzentration seine zwingenden Wirkungen. Auch hier ist Kürze des Witzes Würze. Daher muß der Musiker nicht minder als der Maler oder Plastiker ein guter Beobachter sein. Nebst dem hoch, tief, laut, leise, rasch, langsam, fließend, stockend, ruckweise usf. des Sprechtons, der Sprechweise bei Beginn und im Verlaufe eines Affektes wird besonders der dramatische Komponist, dem überhaupt bedeutende Menschenkenntnis nottut, sollen seine Gestalten Lebenswahrheit atmen, auch den je nachdem weichen oder eckigen, feierlichen oder lebhaften, weit ausladenden oder kaum merklichen Körperbewegungen und Gesten sein erhöhtes Augenmerk zuwenden. Sind diese dadurch beschriebenen Linien ähnlich den früher erwähnten bewegten oder starren Umrissen der Außendinge doch am allerersten imstande, dem Seelengemälde eine entschiedene Kontur zu verleihen und es durch die Uebereinstimmung mit den Aktionen der Darsteller am Theater dem Publikum unzweideutig einzuprägen. Es wird wohl kein Einsichtiger leugnen können, daß in wilder Leidenschaft, ausbrechendem Zorne (Amonasro im dritten „Aida"-Akte: „Wohlan denn! Erhebt euch, ägyptische Scharen") andere Rhythmen und Figuren zugehören als etwa der ekstatischen Glut, mit der sich Tristan und Isolde zu Beginn der großen Liebesszene in die Arme stürzen, andere der heldisch gefaßten Trauer (Eroica) als einer sentimentalen Melancholie (bei Chopin z. B.), wieder andere dem erdhaften Humor Bruckners als den beliebten Elfen-Scherzen der romantischen Schule und gar dem provenzalischen Frohsinn, wie er uns aus Bizets Partituren so heiß und farbenprächtig entgegenschlägt. Durch welche Aufzählung schon angespielt ist auf die persönliche Art, wie jeder Autor gemäß seiner Abstammung des Milieus, darin er aufwuchs, der Volkszugehörigkeit, die vielerlei Passionen empfindet, bezw. sie gleich den Meistern der Palette wahrnimmt, von denen auch jeder das nämliche Objekt sehr verschieden sieht, von ihm nur das seinem Wesen kongeniale aufnimmt und wiedergibt. Existiert doch keine Internationalität der Kunst! Diejenigen Autoren und Kunstschriftsteller, die eine solche behaupten, besitzen als Schaffende wie Aufnehmende ebensowenig Eigenwert, daß sie, um bestehen zu können, aus der Not eine Tugend zu machen und unkritischen Leuten mit dem Schlagworte eines verwaschenen Kosmopolitismus Sand in die Augen zu streuen bemüßigt sind. Das Reinmenschliche ist — sagen wir beispielsweise — bei Verdi und Grieg sicherlich so ziemlich gleich groß oder schwach gewesen, wie es sich aber in ihren Tönen äußerte, ergibt nach Temperament, Kolorit usw. einen ebensolchen Kontrast wie derjenige zwischen Süd und Nord, zwischen der Natur Italiens und Norwegens ist. Man sehe bloß die in Schottland spielende Oper „Harold" des ersten und Anitras arabischen Tanz in des letzteren „Peer Gynt"-Suite, um zu erkennen, daß, wenn sie sich ehrlich selbst geben — und jeder große Künstler ist ehrlich! — sie nicht die Marke ihrer Heimat, Rasse, Erziehung verleugnen können. Und daß diese Imponderabilien geeignet sind, dem Musikverständnisse Grenzen zu setzen, die herkömmliche Phrase von der Tonsprache als der allgemein verständlichen Herzenskünderin Lügen zu strafen, braucht es nicht einmal des Hinweises auf die grundsätzliche Verschiedenheit der asiatischen und europäischen Musik. Schon die Idiome der letzteren unter sich stoßen nicht selten auf Verständnislosigkeit und Widerwillen. Woraus genugsam die Festigkeit des musikalischen Völkerbundgedankens erhellt, die auf nicht haltbareren Füßen steht als der politische, welchem ideologischen Humbug auch diesmal wieder natürlich nur die stets in Vergangenheit oder Zukunft, nie aber in der Gegenwart hausenden Deutschen prompt hereinfielen. Doch genug hievon! Hier sollte nur gezeigt werden, daß auch die Tonmalerei bei ihrem Materialisationsprozesse bestimmt ist von der seelischen Konstitution des sich ihrer Bedienenden, gemäß seiner ererbten und erworbenen Eigenschaften, durch deren zahllos mögliche Kombinationen die Unerschöpflichkeit der Musik gewährleistet ist. Diese setzt freilich nicht bloß zwar wichtige, aber doch erst in zweiter Linie in Betracht kommende technische Kenntnisse, sondern, wie wir hörten, vor allem eine zutiefst im Naturgeschehen verankerte, bis zu realer Geltung lebhafte Phantasie voraus, die durch Töne nicht bloß hört, sondern auch sieht, riecht, fühlt, vielleicht sogar schmeckt, gemäß den Goetheschen Versen:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer, leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen raus!
Bewunderung von Kindern und von Affen,
Wenn euch danach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht.

Wir sind am Ende. Als immer enger vertraut stellte sich im Laufe dieser Betrachtung die Tonmalerei dem Wesen der Musik heraus, indem sie, das geistige sinnlich offenbarend, dem flüchtigen Klange durch Verbildlichung gewissermaßen Konsistenz neben anschaulicher Prägnanz verleiht und ihn damit der anthropomorphistischen Symbolik, dem Wesen aller Kunst, näherbringt. Ja, sie entpuppte sich schließlich im weitesten Verstande als tongewordene Weltseele selbst dadurch, daß alle Erscheinungen der Außenwelt, alle unwillkürlichen wie bewußten körperlichen Handlungen, Gesten, Mienen des Menschen, in denen sich sein organisches und seelisches Leben auswirkt, durch rhythmische und dynamische Verhältnisse, Bewegungsformen, charakteristische Tonarten, Harmonien, instrumentale Klangfarben usw. ausgedrückt und so unserer begrifflichen Auffassungsweise angepaßt, verständlicher gemacht werden. Daher der eingangs niedergeschriebene Satz, sie sei so alt als die Musik überhaupt, sei ein ihr eingeborener Trieb, hiemit seine Rechtfertigung findet. Die schon aus dem Altertum berichteten, mit Flöte und Lyra, also mit unzulänglichsten Mitteln, unternommenen Versuche dazu, die chorischen Jagd-Schlacht- und Marktszenen der alten niederländischen Kontrapunktisten, Kuhnaus biblische Historien für Klavier, die weltbekannten Tonschilderungen in Bachs und Händels Oratorien und von da an die niemals mehr unterbrochene, stets reichere, immer kühneres wagende Folge von vokalen, instrumentalen und dramatischen Werken bis in unsere Tage bezeugt die spannende Kraft dieses Elementes im Entwicklungsgange der Musik. Sie als eine Nebenerscheinung, ja als einen schädlichen Auswuchs an ihrem Baume zu betrachten, geht daher ferner nicht mehr an. Allzeit jedoch unter der Voraussetzung, daß sie nicht Selbstzweck, vielmehr nur das Vehikel sein darf zu möglichst eindringlicher, zweifelsfreier Herausarbeitung eines starken seelischen Gehaltes, daß sie von außen nach innen, von der Schale zum Kern leite, aus jener bereits auf diesen schließen lasse, wie Tieferblickende schon aus den Gesichtszügen eines ihnen noch ganz Fremden dessen Charakter und Geistigkeit lesen.

Als synthetische, künstlerisch schaffende Natur habe ich mir vorstehende zergliedernde Darlegungen einigermaßen sauer werden lassen, um einen diese Frage ins rechte Licht rückenden vermittelnden Standpunkt zu finden, der gleich weit entfernt ist von dem das heutige „Musikverständnis" fast ganz ausmachenden billigen Vergnügen an bloß äußerlicher, wenn auch infolge Raffinements noch so gelungener Naturnachahmung, wie von unbedingter Ablehnung durch akademische Zöpfe, die ihre kosmische Notwendigkeit nicht einsehen können oder wollen. Es ist für unsereinen mühsam und wenig unterhaltlich, erst mit Worten des Langen und Breiten auseinanderzusetzen, was man in Tönen so schlagend und deutlich zu sagen vermeint. Aber die endlosen Mißverständnisse mit und ohne Absicht, die seit Glucks Zeiten die Komponisten immer wieder zwangen, zur erklärenden

Schreibfeder zu greifen, lassen darauf schließen, daß man hier zu lange außer der angeborenen Scheu vor Neuem und der Langsamkeit im Begreifen auch schlecht zu hören versteht. Muß schon der deutschen Mentalität alles, auch das einfachste und selbstverständlichste stets erst zu einem „Problem" werden, darüber man viele Bände vollschreiben kann, um ihr Interesse zu erwecken, so mögen denn unsere Gelehrten — aber nicht mit der Scheuklappe vorgefaßter Lehrmeinungen ausgerüstet, sondern unbefangen das Leben studierend — den hier und im vorigen Aufsatze berührten Fragen sich zuwenden und sie dank ihres Scharfsinnes einer gedeihlichen Lösung zuführen.

Max Regers Werke für Violine und Klavier.

Von Wolfgang Friedrich Geß (Köln).

Wer heute Max Reger kennen lernen will, muß noch immer als Entdecker ausziehen in ein fast unbekanntes Land. Einzelne Pioniere sind vorangegangen und haben die ragenden Bergspitzen erklommen, von denen weiteste Fernschau möglich ist, aber der Höhen und Tiefen, der finsteren Schluchten und sonnbeglänzten Matten sind noch genug, die der Entdecker harren. Es ist ja klar, daß die Reise nicht ohne Mühen und Beschwerden möglich ist: die Ausrüstung muß eine tadellose sein, der Blick muß sich schärfen für bisher ungewohnte Bilder und Landschaften, das Empfindungsvermögen sich verfeinern, um die Lichter, Farben und Töne neuer Welten zu genießen. Aber die Entdeckermühen lohnen! Und nachdem die Bahnbrecher vorangegangen sind und das neue Land erschaut und seine Schönheiten begeistert gepriesen haben, ist zu wünschen, daß auch jene größere Schar, die nicht zu den berufsmäßigen Pionieren gehört, sich aufmacht und ihre Fahrten beginnt in eine neue Welt der Schönheiten und der Wunder.

Doch reden wir ohne Bild! Max Reger steht fast noch wie ein Fremder unter uns. Wie selten begegnen wir noch immer seinem Namen auf den Programmen unserer Konzerte und Kammermusiken! Und ist er für die Kreise ernster und musikfroher Dilettanten nicht noch fast völlig unbekannt? Nur ganz langsam scheint es zu tagen. Redet und mahnt die Stimme des Toten deutlicher und vernehmlicher als die Stimme des Lebenden? Es scheint wirklich hohe Zeit, die Reger-Ernte einzubringen, ehe die Springflut trüber musikalischer Gewässer die Dämme zerreißt und uns dem Chaos in der Musik ausliefert. Dank sei den Künstlern gesagt, die selbstlos vorangegangen sind und Verkündiger Regerscher Werke und Interpreten seines Stils geworden sind, obgleich das große Publikum noch ganz verständnislos und stumpf ihrem Dienst gegenüberstand. In Zukunft wird auch die musikalische Menge nicht mehr an Reger vorbei oder um ihn herum können; er zwingt, sich mit ihm auseinanderzusetzen und aller gemeine Klatsch und Tratsch, mit dem man Reger schaden und unterdrücken wollte, sinkt zusammen, wenn seine Sache vorwärts geht und sich einfach durchsetzt.

Von den verschiedensten Seiten her kann man sich Wege bahnen zu Reger und seinem vielseitigen Schaffen. Jeder, der ernstlich sucht, wird auch finden. Welchen unglaublichen Reichtum hat er in gewaltiger Schaffenskraft entfaltet als Komponist für Orgel, Kammermusik und Orchester, für das Lied, das Klavier und andere Instrumente. Fast noch völlig unbekanntes Neuland sind seine Werke für Solo-Violine, zu denen wir die verwandten Suiten für Solo-Bratsche hinzurechnen, sowie seine Sonaten und Suiten für Violine und Klavier. Und das ist doch eigentlich eine völlig unbegreifliche Tatsache! Denn der Umfang der wirklich wert- und gehaltvollen Violinmusik aus der Vergangenheit ist nicht allzugroß, ja, was die Solowerke für Geige von Bach bis heute betrifft, ein winzig kleiner. Seit Jahren und Jahrzehnten ist die Vortragsfolge unserer ersten Geiger eine fast ewig gleiche und beschränkte: Tartini und Bach — der letzte häufig nur in Zugabenummern vertreten — und dann die großen Konzerte von Mozart und Beethoven (wie selten die von Bach!) bis zu denen von Mendelssohn, Brahms und Bruch; in Kammermusiken die Sonatenwerke von Mozart und Beethoven (ganz selten die von Bach!) und Brahms, allenfalls einige neuere; damit ist so ziemlich alles erschöpft, wenn man nicht die auf rein virtuose Technik und Wirkung berechnete Literatur heranzieht. Und nun kommt ein Mann wie Reger daher, schüttet aus einem Füllhorn die reichsten Gaben für den Geiger und sein Instrument aus und nur wenige sind's, die für dieses Geschenk dankbar sind und es sich zu eigen machen. Fürchtet man die Ablehnung dieser Musik durch das Konzertpublikum und sein Unvermögen, solch Neuland innerlich zu durchdringen? Dann müssen die kleinen Kreise der ernsten und musikalisch durchgebildeten Dilettanten die Sache Regers in die Hand nehmen und den Boden seiner Zukunft bereiten, wie sie das in der Geschichte der Musik schon für so manchen Künstler mit Erfolg getan haben.

Versuchen wir nun zunächst, einen allgemeinen Ueberblick zu gewinnen über Regers Violin-Klavierwerke. Eine Welt unendlicher Mannigfaltigkeit tut sich da vor uns auf; wir schauen hinein in eine Musikerseele, die aller Empfindungen und Stimmungen fähig ist und nach dem treffendsten Ausdruck des inneren und äußeren Erlebens sucht. Alle Seelenschwingungen finden sich da vor: der titanische Trotz und die wuchtige Kampfstimmung, die Weichheit und träumerische Versonnenheit des Herzens, derber Humor und Witz, der ungeschlacht daherkommt und vor keinen Deutlichkeiten zurückschreckt, und wieder die unsägliche Melancholie eines Menschen, der sich in die Einsamkeiten der Seele einspinnt, die fröhliche Laune des glücklichen Weltkindes und die religiöse Verinnerlichung des von den hohen unsichtbaren Mächten der Gottheit berührten Grüblers und Mystikers. Jeder Regung seiner Seele und ihrer Stimmung weiß die Musik nachzugehen, jede noch so zarte Schwingung und Abtönung des inneren Erlebens formt sich zum Klangbild.

So steht Reger vor uns als ein Mensch einer Zeit, in der die alten Lebensgesetzlichkeiten ins Wanken kamen und die gärende und nervöse Unruhe des Suchens die Menschen ergriff. Wie er seine Zeit erlebte, das spiegelt sich in seiner Musik, sie ist wie bei jedem großen Künstler Ausdruck und Bekenntnis seines Wesens und Erlebens. Es ist nicht jedermanns Sache, sich in diese Welt gesteigerten und komplizierten Seelenlebens hineinzufühlen, es gehört Liebe, Anteil und Verständnis dazu, um in fremder Innerlichkeit zu lesen, aber wer Zeit, Kraft und Versenkung nicht scheut, der wird heimisch in dieser Reger-Welt und schließlich eigenstes Erleben dort wiederfinden.

Freilich wird damit dem Spieler eine große Aufgabe gestellt: ganz abgesehen von den rein technischen Schwierigkeiten gilt es, sich oft blitzartig einzustellen auf den Wechsel und die Wallung der Stimmungen, jedem feinsten Reiz des Klangbildes, jeder Biegung der melodischen Linie nachzugehen und den gesamten Klangkörper ständig sich gegenwärtig zu halten. Wo die Linien der Melodie so ineinandergreifen vom Klavier zur Violine und umgekehrt, wo die Harmonie zumeist aus dem Zusammenwirken beider Instrumente geformt und in ihrer Farbe bestimmt wird, da sind zwei Spieler von hoher musikalischer Bildung und Seelenkultur erforderlich, die über das Technische hinaus sich wirklich in die Reger-Welt und ineinander einfühlen können und wollen. Wer sich im Solo-spielen-Wollen gefällt, soll seine Hände von dieser Regerschen Musik lassen.

Wir suchen jetzt die einzelnen Werke näher kennen zu lernen und in ihren musikalischen und seelischen Gehalt einzudringen, soweit es im Rahmen eines Aufsatzes und ohne Notenbeispiele möglich ist. Die Sonate in d moll für Violine und Klavier eröffnet als Op. 1 den Reigen. In wenigen Einleitungstakten ist's, als ob der junge Genius seine Schwingen regt und auf ihre Kraft erprobt, still und im geheimen. Dann setzt im forte das erste Thema ein und strömt sein junges Kraftbewußtsein aus. Wie ein Lerchenlied steigt das zweite empor, wiegt sich und biegt sich im Sonnenglanz. Unverkennbar hat Brahms bei dieser Schöpfung Pate gestanden. Die thematische Verarbeitung, die Vollgriffigkeit des Klaviersatzes, die Auslegung der Motivteile, aber auch das Uebewiegen des Klavier-

parts gegenüber der Geige — alles gemahnt an Brahmssche Sonaten. Keck, leicht und lustig eilt das Scherzo dahin, wie ein junges Bächlein, in dem die Sonnenlichter blinken und funkeln. Und dann das Adagio! Ein seelenvoller Gesang, durchzittert von tiefer Andacht und Sehnsucht. Zum erstenmal begegnen wir hier dem religiösen Element, das noch ganz unbelastet erscheint von allen dunkeln Rätseln und Problemen des Lebens. In hohem, lichtem Aether schwebt die Kantilene dahin, aufgelöst in schimmernde Lichtfunken, um endlich niederzusteigen zur Erde und leise zu verhauchen. Brahms und vorher Beethoven haben so ihre hohen, reinen Melodiebogen gezogen in ihren Adagios. Der forsche Finalsatz, der nicht überhastet werden darf, mündet in das Einleitungsmotiv des ersten Satzes, das nun über einem mächtigen Orgelpunkt auf D im ff. das ganze Werk zum Abschluß bringt.

Dem ersten Werk gesinnungsverwandt ist die zweite Sonate in D dur, Op. 3. Klar und verständlich werden die Themen hingestellt und die Modulation, so reich sie ist, vermag doch die harmonische Folge nicht so aufzulösen, daß man den festen Boden der Tonalität verlöre. Zum erstenmal tritt hier die Regersche Eigenheit auf, die Zäsuren im Satzbau, die Abhebung der einzelnen Perioden gegeneinander durch häufige und starke Ritardandos zu markieren. Wenn sie gut beachtet und deutlich herausgebracht werden, wie Reger es wünscht, so wird das Zusammenspiel und die Verständlichkeit des Satzbaus außerordentlich erleichtert. Heiterkeit ist über den ersten Satz ausgebreitet, das zweite Thema führt sich ausdrücklich mit „grazioso" ein und gewinnt durch die Vorschläge etwas Neckisches und Harmlos-Fröhliches. Das Scherzo führt die Stimmung fort. Fröhliche Kinder mit übermütiger Laune tanzen auf leichten Sohlen vorüber, drehen und biegen sich im Spiel und huschen bald wieder von dannen. Das Trio im Stil der Musette mit der ständigen Quinte im Baß und seinen kanonischen Feinheiten ist im durchgehenden pp wie ein zartes kleines Pastellbildchen hingehaucht. Ist es übrigens Zufall oder Erinnerung, wenn das Motiv des Trios dem der „Rêveuse" von Ch. de Bériot, Op. 118, beinahe wörtlich entspricht? Ganz ernst und nachdenklich setzt nun das Vorspiel des Klaviers zum Adagio ein, um im 10. Takt im pp zu verklingen. Dann folgt ein Zwiegespräch zwischen Geige und Klavier voll der tiefsten Sehnsuchtslaute, gesättigt von Schönheit und Wohlklang. Leidenschaftlicher übernimmt dann die Violine die Führung, während die drängenden Synkopenfiguren der Begleitung den hohen Schwung der Gedanken zu beflügeln scheinen. Ein nachdenklicher Zwischensatz schiebt sich ein, dann wendet sich der Satz nach Des dur und nochmals wird das erste Thema gebracht und in immer mehr sich steigernder Leidenschaftlichkeit und Adel der Beseelung zum Ende geführt — wahrlich ein Satz von einer tief ergreifenden Innerlichkeit und religiösen Stimmung! Offen und klar, freudig und flüssig gibt sich das Thema des Eckfatzes. Besonders reizvoll ist die Durchführung da, wo sich nach dem Taktstrich im wiedergewonnenen D dur Geige und Klavier kanonisch das Thema gegenseitig zusingen und kurz nachher in der Pizzikatostelle der Violine. In der Coda strahlt das Thema nochmal auf, um brausend und rauschend das ganze Werk zu beschließen.

In eine ganz andere Welt treten wir ein mit der dritten Sonate in A dur, Op. 41. Sie wird für Spieler und Hörer Schwierigkeiten des Verständnisses und der Auffassung bieten, wie sie die beiden ersten Werke nicht mit sich brachten. Wir merken: Reger macht sich von den Traditionen los und geht nun seine eigenen und eigenwilligen Wege. Der Kontrapunktiker zeigt sein Können, der Stil wird gedehnter und wächst in die Breite, nicht ohne an Klarheit und Durchsichtigkeit einzubüßen, die Chromatik fängt an, eine sehr wesentliche Rolle zu spielen, die Melodiebogen wachsen über das gewohnte und herkömmliche Maß hinaus. Das erste Thema des Eckfatzes steigt in chromatischen Gängen aufwärts und entbehrt der Eindrücklichkeit und Behältlichkeit. Die Verarbeitung des Themas liegt vorwiegend in den Bässen, und es erfordert schon einen feinfühligen Klavierspieler, um diese Baßgänge, die an das Orgelpedal erinnern, in rechter Weise herauszuheben, ohne zu dick und aufdringlich zu wirken. Eine Neuerung des Satzbaus besteht darin, daß vor der Durchführung der erste Teil mit den beiden aufgestellten Themen zum Abschluß kommt, ohne wiederholt zu werden. Dann beginnt nach dem Doppelstrich die Durchführung und Verarbeitung. Auch das Intermezzo zeigt deutlich den neuen Reger-Stil, wie er dann später in ähnlichen Sätzen immer wieder auftritt. Hier treiben sehr derbe Geister ihr Wesen, zarte Elfen und nebelhafte Irrlichter huschen und gaukeln dazwischen. Das Ganze mutet an wie ein kleiner Hexensabbath. Wie ungestüm und täppisch kommt z. B. der derbe Bursche hereingestampft, der im 20. Takt von der Geige auf der G-Saite eingeführt wird. Ehe man sich's versteht, ist der ganze Spuk verschwunden.

Ganz Stimmung und Gefühl ist der dritte Satz, reich an wogendem Seelenleben, dem die dynamische Abtönung entspricht und in der Reproduktion genau angepaßt werden muß, wenn der Satz seine Schönheiten offenbaren soll. Auch die Tempowechsel verdienen gewissenhafteste Beachtung. Es mag an dieser Stelle einmal hervorgehoben werden, mit welch' unermüdlichem Fleiß Reger seine Kompositionen aufs genaueste bezeichnet hat, um ihren Charakter ein für allemal festzulegen. Er hat damit das meiste selbst zum rechten Verständnis seiner Werke beigetragen, und jeder Spieler wird ihm dankbar sein, daß er das Nachschaffen seiner schweren und schwierigsten Werke außerordentlich erleichtert hat. Vorsichtig gilt es dagegen mit Regers Metronombezeichnungen umzugehen, die angegebenen Tempi sind fast durchweg äußerst schnell genommen und stellen ein Höchstmaß dar, das unter keinen Umständen überschritten werden sollte. In den meisten Fällen wird sich ein ruhigeres Zeitmaß ganz von selbst empfehlen, damit die Phrasierung nicht leidet. Uebrigens hat Reger selbst gebeten, alle Metronomangaben als „nicht stricte bindend" anzusehen. „Der Vortrag soll niemals auf Kosten der Deutlichkeit leiden." (Siehe M. Hehemann: Max Reger, 1. Auflage 1911, S. 51 f.) Es wird nicht jedem gegeben sein, ein näheres Verhältnis zu dieser herben A dur-Sonate zu gewinnen, in der Reger sich nicht von seiner zugänglichsten Seite zeigt, doch als Vorstufe und Vorbereitung für die folgenden Werke ist ihr Studium notwendig. Hier wird es sich entscheiden, ob man weiter mit Reger gehen und seinen Weg zur Höhe mitmachen will. Wer sich dazu entschließen kann, wird ihn von ganz neuen Seiten kennen lernen und über seinen Reichtum staunen.

Die nächstfolgende Sonate in C dur, Op. 72, ist freilich ein Ausbund. Es ist, als ob alle Höllengeister losgelassen wären. Eine Berserkerwut durchzieht die Ecksätze: es müssen finstere Tage der Enttäuschung, der Zurücksetzung, der Anfeindung durch Gegner gewesen sein, denen diese Sonate ihre Entstehung verdankt. Alle Rücksichten auf Melodik und Tonalität schwinden. Verärgerung und Erbitterung, überlegener Trotz und Selbstbewußtsein, Wut und Hohn — das alles ist hingewühlt in einem Chaos von Tönen und wirren Akkorden, kurzen Motiven und Motivfetzen. Als Musik ist das Ganze kaum genießbar, als persönlicher Erguß einer leidenschaftlich aufgewühlten Seele von höchstem psychologischen Interesse. Mit welchem Ingrimm schlägt er im ersten Satz auf seine Gegner los, die ihn nicht hochkommen lassen wollen und ihm die Anerkennung seines Schaffens in kleinlicher Nörgelei versagen. Die maßlos derbe bayrische Art Regers kommt zum Ausdruck, wenn er ihnen immer aufs neue die Kosenamen „Schaf" und „Affe" an den Kopf wirft, und das mit einem Gepolter und zornigen Anschrei im ff, daß einem das kurze Motiv unvergeßlich wird. Nur wenige Augenblicke des Aufatmens gönnt er sich in dem gedehnten zweiten Motiv, es ist mehr das Sammeln der Kraft, dann schlägt er mit erneuter Wucht auf die Gegner ein: er kann ihnen das „Schaf" nicht eindrücklich genug einpauken: bald tut er's in den ärgerlichen Baßoktaven, bald wieder in ganzen Noten in der Violinstimme. Zuweilen versinkt er dann plötzlich in eine Stimmung hoffnungsloser Resignation: wie sinnlos und nutzlos all der Kampf um Anerkennung und Geltung in der Welt; und in diesem tiefen Pessimismus sinkt der Satz zum Schluß im ppp in sich zusammen, der mit dem Ausdruck des sich aufbäumenden Kampfeswillens und Trotzes begonnen

hatte. Aber schon im zweiten Satz, dem Prestissimo, sind die Lebensgeister wieder aufs wildeste erregt. Es gibt eine regelrechte Hetzjagd mit atemberaubender Hast. Sind es noch die alten Gegner, denen er auf der Spur ist, oder sind's die eigenen quälenden Gedanken, die Ratten der Seele, die im Innern nagen und den Frieden zerstören? Die leeren Quinten in den Bässen malen schauerlich die innere Verödung und Leere der Seele, bald im ff, bald im pp. Schier hoffnungslos klagt das Herz im Meno mosso um verlorenes Glück und das innere Gleichgewicht, das zerstört ist; es läßt sich nicht wiederfinden, und nochmals geht die wilde Jagd los über Stock und Stein, atembeklemmend und fieberglühend, bis sie im wuchtigen d moll-Akkord ihren Abschluß findet.

Das Largo con gran espressione zeigt uns Reger von ganz anderer und neuer Seite. Derselbe Mann, der eben noch auf dem Kampfplatz der Welt mit seinen Gegnern abrechnete, er zieht sich zurück in die Einsamkeiten der Seele, spinnt sich ein in Traumgesichte voll ergreifender Wehmut. Er ist der moderne Mystiker geworden, der in der Stille und Weltverlassenheit seiner Seele unerhörte, ihn selbst überwältigende Offenbarungen erlebt. Da versinkt ihm fernab die Welt mit ihrem Kämpfen und Hasten, er ist allein mit sich und seiner Innenwelt. Keusch und zart, aber dann wieder kraftbewußt und männlich singt er von dem, was er auf einsamsten Gängen in dem Labyrinth seiner Seele entdeckt hat, weit und weiter spannen sich die Melodiebogen, immer höher steigen die Gewölbe, und wir glauben in einem Wunderdome der Gotik zu sein, in dem die Klänge feierlich den Gewölben entlang schweben, hinweg über so manches Grab, hinweg über so manches Gebet tiefster Inbrunst. Man muß die Stimmung dieses Satzes erst erlebt haben, um einen vollen Eindruck seiner feierlichen Größe und Schönheit zu erhalten, dem sich kaum etwas anderes in dem Violinschaffen Regers vergleichen läßt. Es ist kaum nötig zu betonen, daß ein solcher Satz ein ganz außerordentliches Maß des Nachempfindens und der innigsten Fühlung zwischen den beiden Spielern voraussetzt und verlangt, denen das feinste Verständnis für Rhythmus und metrische Abtönung im Blute liegen muß. Der Schluß steigert nochmals kurz und plötzlich aus dem ppp ins fff, um dann ebenso plötzlich nach der harmonischen Ausbiegung in die neapolitanische Sexte im ätherisch hingehauchten A dur-Akkord zu verklingen.

Die Versenkung in die Innerlichkeit hatte Reger das Gleichgewicht seiner Seele wiedergegeben. Freilich sind noch nicht alle Unmutswolken geschwunden, aber neues Lebens- und Kraftgefühl durchströmt ihn. Es zeigt sich im Finalsatz, der zwar eckig und kantig genug erscheint und schroffe Härten hat, aber doch den vulkanischen Ingrimm des ersten Satzes abgelegt hat. Noch mehrere Male muß er an seine Feinde zurückdenken, aber es geschieht zumeist mit dem Ausdruck überlegener Ironie und beißender Satire, so wenn er in sieben Takten hintereinander mit der Baßfigur a-f-f-e im pp die Neider auslacht oder wenn er im pp der Geigenstimme mitleidig diese „Schafe und Affen“ anulkt ob ihrer fabelhaften stupenden Borniertheit. Freilich, noch einmal packt ihn die ganze Wut, die schon überwunden schien: noch einmal donnert aus dem ersten Satz das „Schafe“ daher und in breiten Baßoktaven, über denen ein ingrimmiges Hohngelächter einherwettert, sucht er den Gegnern nochmals so eindrücklich wie möglich („assai marcato“) zu Gemüte zu führen, welch niederträchtige Lumpen sie sind. Die Coda setzt wirklich einmal mit einem ungewohnten reinen C dur-Klang ein, um nach den tollsten harmonischen Gängen die ganze Sonate im erlösenden C dur abzuschließen. (Schluß folgt.)



Grundlage der musikalisch-gesanglichen Erziehung.

Von Joseph Schuberth (Nürnberg).

Wer seit langen Jahren in der Praxis als Gesanglehrer steht, macht immer die gleichen betrübenden Erfahrungen. Es kommen Leute, welche sich ausbilden wollen zum Privatgebrauch oder für den Konzertsaal und die Bühne. Ihr Hauptstreben und ihre erste Frage ist: Schöne Stimme? In zweiter Linie erst berühren sie ein Gebiet, das die Grundlage einer musikalischen Erziehung ist, aber davon wollen sie gewöhnlich weniger wissen; auch dünkt ihnen diese „Grundlage der musikalischen Erziehung“ als zu schwer, zu langweilig, zu uninteressant. Was meine ich hiemit: Solche Gesangschüler kennen meist die Noten, wissen, daß es aufwärts geht, wenn die Note in der Linie höher steht, sind sich vielleicht noch bewußt, daß eine halbe Note länger gehalten werden muß als eine Viertel, vermögen die Pausen zu unterscheiden und bemühen sich, dynamische Schattierungen schlecht und recht zu machen. Im großen Ganzen aber ist für den Tieferschauenden ihr ganzes Können Scheinkönnen, ihre musikalische Ausbildung Stümperwerk und ihre Darbietung oberflächliches Musizieren.

Einst kam zu mir eine Dame der Gesellschaft, die sich gesanglich weiterbilden wollte. Sie hatte bei einer anerkannten Größe, bei einem unserer allerersten Meister des Liedes Gesangunterricht und sang Lieder von Strauß, Pfitzner, von Brahms und Hugo Wolf. Sie sang diese Weisen mit großem Ton und mit Wärme. Aber sie war so ehrlich, zu gestehen: Ich kann nach Noten nicht singen; mit dem Takt komme ich in Konflikt, mir muß das Lied so lange eingeübt — ich möchte sagen eingetrichtert werden — bis es „sitzt“. Und wann sitzt es? Nach qualvollen Stunden für Lehrer und Schüler sitzt es, um bei nächster Gelegenheit — Oeffentlichkeit, Erregung, Wechsel des Begleiters u. a. — umgeworfen zu werden. Stehen Arbeitskraft, Zeit und Mühe im Verhältnis zum Erfolg? Nein und tausendmal nein!

Und wollen wir einmal vom rein pekuniären Standpunkt, nicht vom methodischen und auch nicht vom künstlerischen Standpunkt die Sache betrachten:

Jede Stunde muß teuer bezahlt werden. Wie viele Lieder lernt ein solcher Gesangbeflissener in einem Semester? Höchstens zwei oder drei. Wie teuer kommt das Studium dann auch nur einer Weise? Sie kostet Hunderte von Mark und nichts ist erreicht, aber gar nichts.

Nehmen wir als Gegenstück einen Schüler, welcher auf solider „Grundlage der musikalischen Erziehung“ vermag, ein ihm in die Hand gegebenes Lied vom Blatt richtig nach der Seite der Treffsicherheit, des Rhythmus und der Dynamik zu singen. Bei ihm kann der Lehrer sofort mit Stimmbildungsübungen beginnen und alles das behandeln, was Musik, Kunst ist: Er gibt ihm die Grundlinien für die Atemtechnik des Liedes, behandelt die Vokalisation, studiert mit ihm die musikalische Phrase, zeigt ihm die Schönheiten und Ausdrucksmöglichkeiten des Textes, verweist ihn auf die Untermalung durch die Begleitung, sagt ihm, wie er diesen Ton zu packen hat, wie jene Steigerung wirkungsvoll studiert werden kann und weist ihn auf das herrliche Ausklingen des Liedes hin.

Ein solch vorgebildeter Sänger fängt somit da an, wo der Stümper vielleicht nie hinkommt, für ihn wird das Studium zum Erlebnis, seine Seele wird mitgerissen und Töne entquellen, die dem gebildeten Gesangmeister sagen: Hier setzt das Persönliche ein, hier beginne ich zu lauschen, wie der Schüler es auszudrücken vermag.

Das Ohr des Studierenden wird von Lied zu Lied reifer, schärfer, kritischer, das eigene Ich selbständiger, größer, freier — mit jeder neuen Gesangstunde wächst der Schüler.

Das ist der Weg, der „aufwärts, vorwärts und durch“ führt. Viele Gesanglehrer mühen sich gewissenhaft ab mit ihren fleißigen Schülern. Sie kommen zu keinem Erfolg.

Sie nehmen die Kunstbeflissenen und sie müssen sie nehmen, wenn ihre musikalische Erziehung Null oder nicht viel mehr ist.

Lehrer von Ruf aber behalten sich vor, nur jene Schüler zu unterrichten, bei denen die letzte Feile einzusetzen hat und welche die „Grundlagen der musikalischen Erziehung" beherrschen. Darum erzielen sie in verhältnismäßig kurzer Zeit Erfolge und sind sich dessen sicher, weil die Veredlung der Stimme auf solidester Basis einsetzte. Andererseits: Deshalb bleiben so viele auf halbem Wege stecken oder versinken, weil an der „Grundlage der musikalischen Erziehung" es fehlt.

Nun aber kann nicht jeder zu einem großen Meister gehen, nun hat nicht jede Stadt einen solchen, nun fehlen Zeit und Mittel, um das Studium so lange fortzusetzen, als es hiezu nötig ist.

Aber etwas anderes kann gemacht werden: Jedem Schüler ist die „Grundlage der musikalischen Erziehung" zu geben. Sind die Vermögens- und andere Verhältnisse günstig, so kann er darauf weiterbauen und sich vervollkommnen. Dann kommt auch in den sogenannten Privatgebrauch eine solidere Grundlage, jene, welche im deutschen Heim deutsche Musik pflegt, weil sie diese zu verstehen und lieben gelernt hat.

Um nun von dieser „Grundlage der musikalischen Erziehung" zu sprechen, so muß auch hier das Uebel beim Schopfe gepackt werden. Sagen wir gleich, wo sie zu beginnen hat: in der Schule. Durch die von mir geleiteten Fortbildungskurse für Schulgesang, durch Besuche aus aller Herren Länder, durch persönliche Vorträge und Erfahrungen aber muß ich bekennen, daß da noch viel, viel zu tun ist. Und selbst da, wo man annehmen könnte, es würde etwas geleistet, sieht es vielfach noch recht schlecht aus: in den Großstädten. Es muß ausgesprochen werden: die Stadtverwaltungen, die Regierungen und Ministerien haben viel zu wenig Interesse an der Förderung der musikalischen Erziehung. Wir paar Vorwärtstreibende schreiben uns die Finger wund — die Sache wird im günstigsten Falle wohlwollend geprüft und dann — zurückgestellt. Jetzt hat man ganz besonders beliebt die billige Ausrede: Es fehlen die Mittel. Nein, es fehlt an der Initiative, hier einen Schritt vorwärts zu gehen, die Männer an der Spitze werden zu wenig gedrängt zur Tat, die maßgebenden Körperschaften, und hiezu rechne ich die Gesangvereine, tun nichts. Ich habe darauf schon wiederholt hingewiesen.

Also muß in der Schule die „Grundlage der musikalischen Erziehung" gelegt werden. Wie kann das geschehen: Einen Lehrplan ausgearbeitet hier vorzulegen, ist nicht nötig. Aber ein Lehrziel sei gegeben. Das heiße: Beim Verlassen unserer Volksschule sind die Schüler so weit gefördert, daß sie befähigt sind, nach Noten ein deutsches Volkslied einstimmig lautrein vom Blatte zu singen. Das setzt voraus, daß die Lehrer die Kunst verstehen, den Schülern das Singen nach Noten beizubringen. Leider wird die musikalische Vorbildung in den Lehrerbildungsanstalten immer schlechter und dem Gesangspädagogen kann es bange werden um die künftige Ausbildung der Lehrer nach der musikalisch-pädagogischen Seite.

Der Aufbau auf tonaler Grundlage sei das Erste, das A und O des Schulgesanges.

Neulich kam ein junger Lehrer zu mir, der eine Lektion vor seinem Oberlehrer und den übrigen Expektanten abzulegen hatte. Er bat mich um Hilfe in seiner Not und bestand nach dem ausgearbeiteten Lehrstoff auf einer langen Reihe von Treffübungen. Ich strich ihm diese durch und erregte sichtliches Mißbehagen bei dem jungen Herrn. Wenn wir auf tonaler Grundlage unseren Weg gehen, brauchen wir keine besonderen Treffübungen, sondern die Melodie des Liedes ist das einzige, was zu treffen ist. In meiner Schule singen die Mädchen nach einjähriger, wöchentlich einstündiger Uebung auf jenem bezeichneten Weg die Melodie vom Blatt, wenn sie nicht besondere Schwierigkeit bereitet.

Damit ist dem Unterricht viel Langweiliges genommen, daß man auf reine Treffübungen verzichten kann.

Unser Volkslied hat aber einen Haken und der heißt „Rhythmus". Nach dieser Seite muß fest gearbeitet werden, um das bezeichnete Ziel zu erreichen, und ich kenne keinen besseren Weg bis jetzt als den, welchen Jaques Dalcroze uns gezeigt hat. Auch hier müssen die Lehrer in den sauren Apfel beißen und lernen und wieder lernen. Es gibt ohne Fleiß keinen Preis.

Singschulen und wöchentlich mindestens zweistündiger Unterricht im Gesang sind Forderungen, welche als das Mindeste bezeichnet werden müssen.

Nun kommt die Zeit, die meist für die musikalische Ausbildung völlig verloren geht, jene der Schulentlassung. Hier müßte die öffentliche Volksbildung mit Kursen einsetzen in allgemeiner Musiklehre, Harmonielehre und Phonetik.

Als Dozent für Phonetik an den allgemeinen Vorlesungen der Handelshochschule Nürnberg habe ich sehen können, wie nötig es ist, auch reiferen Leuten die Technik unserer Sprache zu lehren.

Nach der Entwicklung der Pubertät, nicht vor dem 17. Lebensjahre, beginne Gesangunterricht mit der Grundlage der Volksschule als Vorbereitung für Sologesangunterricht und Gesangvereine, die sich leider um die musikalische Qualität ihrer Mitglieder nicht kümmern — viel mehr und viel zuviel um die Quantität ihres Vereines. Hierher und in Volksbildungskurse gehört: Unbedingte Notenkenntnis, Rhythmik und Treffsicherheit, Verständnis für Melodie und Harmonie, Harmonielehre und Dynamik, sowie Technik des Sprechens und Singens.

Erst wer durch Prüfung nachweist, daß er vorbereitet ist zum Sologesang, der dürfte von Gesanglehrern zugelassen werden zur weiteren Ausbildung. Alle ernsten Gesanglehrer für Sologesang müßten sich verpflichten, keinen Schüler, keine Schülerin aufzunehmen, die nicht durch ein Zeugnis oder durch Prüfung den Beweis musikalisch sicherer Grundlage zu erbringen vermöchte.

Dann Heil unserer Kunst! Anders nie!

Zeichen.

Von Richard Würz (München).



Ein neuer amerikanischer Sensationsfilm! Er wird mit der üblichen aufdringlichen, erschreckend geschmacklosen Reklame angekündigt. „Tarzan unter den Affen!" Man erfährt über diese neue „Glanzleistung" der Filmindustrie aus den Zeitungen und Affichen: „Die ersten acht Akte behandeln eine Robinsonade. Der Sohn eines Lord wächst in Afrika unter Affen (!!!) auf, während zu Hause dem Sohn einer Wirtstochter die Rechte und Güter des Lord zufallen. Als durch einen Matrosen bekannt wird, daß der echte Lord im Urwald als weißer Affe (!!!) lebt, wird eine Rettungsexpedition abgeschickt. Hanna, eine Millionärin, macht das Abenteuer mit und gewinnt das Herz des „weißen Affen". An Sensationen kann der Film nicht leicht überboten werden: Meuterei auf dem Schiff — Aussetzung auf einsamer Insel — Der Affe stiehlt ein Kind — Sklavenhandel — Negerüberfälle — Ringkampf mit dem Löwen — Heldentaten des weißen Affen — Liebesszene im Urwald (!!). Und am Schlusse die tröstliche Ankündigung, daß das alles erst der Anfang war, und daß in einem zweiten Teil die Abenteuer fortgesetzt werden!!

Das Machwerk sensationslüsterner Gehirne, dessen Herstellung gewaltige Summen verschlungen haben mag, lockt das Publikum in Massen ins Filmtheater. Die Filmzensur verbietet nur das ausgesprochen Unsittliche. Aber mich dünkt: die verderbliche Schauer- und Sensations-Kinodramatik wird in ihren höchst üblen Folgen immer noch sehr unterschätzt. Gegen sie müßte ein scharfer und unerbittlicher Kampf geführt werden. Staat und Behörden müßten ihn tatkräftig unterstützen, wenn anders das Gerede vom Wiederaufbau des Vaterlandes, von Wiedergesundung des Volkes nicht bloßes schönes Gerede bleiben soll!

In Wahrheit: die vielen Auswüchse der heutigen Filmindustrie leisten einen sehr erheblichen Beitrag zur Verrohung, zum Untergang der Kultur. Ja, noch mehr: sie fördern das Verbrechen.

Kriminalstatistik und Kriminalpsychologie könnten, so glaube ich, mit wertvollen Aufschlüssen dienen. — Für Förderung des Verbrechens und niedriger Begierden werden heute aber auf diese Weise Millionen ausgegeben! —

* * *

Habt acht, ihr Komponisten, die ihr hungert, die ihr, wie so viele tausende geistige Arbeiter heute mit euch, euere Tage in nervenzermürbender Sorge und geschreiloser, verschämter Armut hinbringt: euer Dasein ist sträflicher Luxus, eure Arbeit wird von Tag zu Tag überflüssiger, die Verleger — mit wenigen Ausnahmen — haben kein Geld für euch, ihr seid kaum mehr in der Lage, nur das notwendige, aber teure Notenpapier zu kaufen. Ihr müßt umlernen, ihr müßt begreifen, daß die Kunst heute mehr denn je nach Brot gehen muß. Kennt ihr nicht die neuen Tafeln, den Wahlspruch unserer armen, mitleidlosen, idealfremden Zeit? — „Es lebe das Geschäft, die Spekulation, die rücksichtslose, seligmachende Ausbeutung!" Der Emporkömmling, der Neu-Reiche, der Wucherer, Schieber und Kriegsgewinnler, der Tausende an einem Abend verpraßt, er runzelt die Stirn, wenn ihr für euren Unterricht nur das Fünffache des Friedens-Stundenhonorars ängstlich und zaghaft verlangt! —

Habt acht, ihr Komponisten! hier ist ein Fingerzeig zu neuen Wegen des Erfolges:

Von einem in Oesterreich, in Wien lebenden, unbekannten Komponisten geht die Kunde, er habe aus seinem „Salome-Foxtrott" bis jetzt rund vier Millionen Mark oder — umgerechnet — zweiunddreißig Millionen Kronen bezogen. Ihr schüttelt den Kopf, meine braven Musikanten, und wollt es kaum glauben. Aber, meine Lieben, es ist möglich, mit einem Foxtrott heute so unwahrscheinlich viel Geld zu verdienen. Horcht in die Lokale der Lebewelt, dort, wo Genuß- und Tanzsucht üppig blühen, und ihr werdet erfahren, was man heute liebt und „braucht". Ihr werdet erfahren, daß ihr als Musiker — Barbaren werden müßtet!

Aber, so entgegnet ihr mir entrüstet, das alles ist doch Symptom des Niedergangs, innerer Verwahrlosung. Haben denn Kunst, Theater, Musik nicht einen sehr erheblichen Beitrag für innere Bildung und Kultur eines Volkes zu leisten? Sehr wohl. Aber wer hilft euch, dieser außerordentlich wichtigen, schönen und hohen Aufgabe zu leben?

* * *

Im Operettentheater. Eine erste Aufführung. Das Theater ist ausverkauft. Das Stück zeigt die klägliche „Verarbeitung" von Episoden aus den Lebensschicksalen eines bedeutenden deutschen Dichters, wobei nicht viel mehr herauskommt, als eine lächerliche Verzerrung der Hauptgestalt. Die Musik des Stückes besteht in der unbedenklichen, einen widerlich sentimentalen Brei anrührenden Ausplünderung der Werke eines bedeutenden deutschen Meisters. Das Publikum klatscht allen drei Akten den lebhaftesten Beifall. Die Kritik greift, wie selbstverständlich, nicht zur Harfe, sondern zur Schleuder und lehnt das Machwerk so scharf wie nur möglich ab. Ein paar Tage später wird die Vorstellung lärmend gestört: Knallerbsen, Stinkbomben und faule Eier fliegen auf die Bühne. Man hört von antisemitischen Tendenzen dieses „Angriffes" munkeln.

Hat man heute verlernt, wie man gegen schlechte Kunst würdig und entschieden protestieren kann?

* * *

Im Konzertsaal. Zuhörer füllen in Massen den großen Raum. Denn die Anschläge zeigen in Riesenlettern die Namen mit Recht gefeierter Bühnensänger. („Simple" Konzertsänger, also „Nur"-Liedersänger, ferner Geiger, Pianisten usw. haben heute den „Vorzug", den leeren Bänken vormusizieren zu dürfen!) Man sieht es dem Publikum an: es verharrt in großer Erwartung. Man lauert auf Arien, auf den Koloraturenschmuck der Diva, auf die glänzenden hohen Töne des großen Tenors. Aber es gibt keine Arien, kein Feuerwerk von Koloraturen, kein hohes H oder C des Tenors. Also kein „großer" Abend? Nein. Aber doch etwas Besonderes: ein Dilettant hat sich und seinen Freunden zur Freude ein Fest gegeben. Ein musikalisches natürlich. Er hat sich zur Verwirklichung dieses schönen Vorhabens ein halbes Dutzend sehr schätzenswerter Künstler (darunter ein paar „Sterne" und Lieblinge) gedungen, die mit einer kaum faßbaren Hingebung und einem fast unverständlichen Ernste aus fein säuberlich gedruckten, mit Goldleisten verzierten Noten die Blüten und Früchte eines unverfälschten, ziemlich ahnungslosen Dilettantismus darreichen. (In den Pausen höre ich nebenan etwas tuscheln über das hohe Honorar, das der berühmte mitwirkende Tenor erhalten haben soll.) Das Publikum ist heute bescheiden und genügsam: ein paar hohe G des Tenors veranlassen Beifallexzesse, und am Schlusse des Abends rufen wackere Musikfreunde mit wütender Ausdauer den Namen des freundlichen Festgebers, will sagen „Komponisten". — Nach Schluß sah ich etliche ganz ernst, müde und traurig, sprachlos und verzweiflungsvoll die Hände ringend aus dem Saale gehen. Diese etliche sollen ein Musikfreund, ein Komponist, ein bekannter geschätzter Konzertsänger und ein Kritiker gewesen sein. —



Anne Weegmann-Schmitt.
Nach einer Zeichnung von Reinhold Weegmann, Stuttgart.

Anne Weegmann-Schmitt.

Unter den Sängern und Gesangspädagogen, die in den letzten Jahren in Stuttgart und dem Schwabenlande besondere Beachtung fanden, hat Anne Weegmann-Schmitt, die Gattin des bekannten Stuttgarter Malers und Radierers Reinhold Weegmann, sich rasch einen Namen gemacht. Die Künstlerin verdankt ihren schnellen Aufstieg ebenso sehr ihrem großen gesangstechnischen Können wie ihrem von Natur aus bedeutend angelegten und fein entwickelten Geschmack, d. h. also jener Summe aus intellektuellen und gefühlsmäßigen Momenten,

wie sie für das eigene künstlerische Nachschaffen ebenso wie für die pädagogische Tätigkeit von ausschlaggebender Bedeutung sind. Das stimmliche Material von Frau Weegmann (sie ist hohe Sopranistin) zeigt in allen Lagen gleich gut klingende, volle und warmbeseelte Töne. Vielleicht wies die ursprüngliche Begabung auf die Bühnenlaufbahn hin. Darauf deuten wenigstens ein ungemein starkes Temperament und die scharfgemeißelte Plastik des Vortrages hin. Doch hat die Sängerin durch straffe künstlerische Selbstzucht, durch ihre starke Fähigkeit des Sicheinfühlens und durch ihr Stilgefühl vermocht, alle an den reinen Konzert- und Oratoriengesang zu stellenden Anforderungen restlos zu erfüllen. Am besten liegen ihr zweifellos die Lieder von Brahms und Hugo Wolf, die die Sängerin in ganz hervorragender Weise zu gestalten vermag. Daneben widmet sie sich in sehr anerkennenswerter Weise moderner Liedkunst (Haas, Pfitzner, Schoeck, Weismann u. a.).

Anne Weegmann-Schmitt stammt aus dem badischen Städtchen Achern; sie kam mit dem zwanzigsten Lebensjahr nach Karlsruhe, wo sie sich unter Louis Lorris zur Bildhauerin ausbilden lassen wollte. Ein befreundeter, musikverständiger Arzt entdeckte in dieser Zeit ihre Stimme und veranlaßte sie zum Musikstudium. Sie ging an das Konservatorium in Stuttgart (Gesang bei Frl. Paulus), wo ein Stipendium ihr eine gründliche musikalische Ausbildung ermöglichte. 1916 erwarb sich die Künstlerin durch Ablegen des vorgeschriebenen Examens das Diplom als Lehrerin für Sologesang. Weitere, tiefgehende Studien machte sie dann bei Frau Helene Wildbrunn, bei der damaligen Hochdramatischen der Stuttgarter Hofoper, außerdem aber fühlt sie sich dem Kammersänger Felix Decken verpflichtet, der ihr mit seinen reichen Erfahrungen und hervorragenden musikerzieherischen Eigenschaften helfend zur Seite stand. Es steht zu hoffen, daß Anne Weegmann-Schmitt mit ihrer ernsten künstlerischen Veranlagung, ihren grundmusikalischen Fähigkeiten und ihrer prächtigen Stimme auch über Württemberg hinaus sich erfolgreich durchringen wird. W. Nagel.

Eine neue — die beste? — Schopenhauer-Ausgabe.[1]

Von Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau).

Das Auftreten der nachfolgenden Anzeige an dieser Stelle bedarf keiner weiteren Erklärung noch Begründung, geschweige denn erst besonderer Rechtfertigung. Schopenhauer hat just der tönenden unter den Künsten in seiner „Metaphysik der Musik" eine ganz eigen-, ja einzigartige Stellung eingeräumt innerhalb der platonischen Ideen-Lehre des Schönen und seines eigenen Philosophemes selber; der Meister von Bayreuth hat daraufhin den genialen Frankfurter Weltweisen zum „Hausphilosophen" gleichsam sich erkoren, seine Jünger- und Anhängerschaft vollends diesen „heroischen Pessimisten" zum Zentral-Denker unter Seinesgleichen seither erhoben. Was Wunder also, wenn wir zumal den Musikern (und gerade Wagner-Verehrern wiederum unter ihnen) solch anregsame Zeilen ausgerechnet in einer Fachzeitschrift ihres Gebietes vorzulegen kommen und jenes Fragezeichen der Ueberschrift womöglich auch gleich mit zu beantworten suchen wollen! — War da nämlich ein gar ernst strebsamer und bei seiner Arbeit stets äußerst gewissenhaft vorgehender, junger — jetzt übrigens auch schon wieder recht gesetzter und ziemlich bejahrter — „Dr. phil.", namens Otto Weiß; der kam, ungefähr vor einem Dutzend Jahren, eines schönen Tages bei mir an (und zwar ganz zufällig — gelegentlich in Leipzig), mit einer Sonderstudie seiner gar nicht so unebenen Feder: „Zur Genesis der Schopenhauerschen Metaphysik" betitelt, nach deren Durchlesung ich mir alsbald den kräftigen Merk's zurief: „Holla, Sixtus, auf den hab' Acht!" Seither hat dieser sehr beachtliche „Arbeiter im Weinberge des Herrn" eine durchaus schätzenswerte und dabei recht geschmackvolle Schelling-Ausgabe (Leipzig 1907, bei Fritz Eckardt) besorgt, sich fernerhin eine Zeitlang an den schwierigen Herausgeber-Aufgaben auch des Weimarer „Nietzsche-Archivs" verdienstlich beteiligt, und jetzt bringt er uns (unter der bekannten Verlagsflagge Hesse & Becker zu Leipzig) in Verfolgung wie glücklicher Ausführung und Vollendung seines alten Lieblingsgedankens bezw. ernsten Lebensplanes gar noch eine ebenso volkstümlich- als zugleich streng wissenschaftlich-gediegene Gesamtausgabe des Schopenhauerschen Tagewerkes, mit einer ganz ungemein rührigen Umsicht, ja geradezu bewunderns-werten Akribie zusammengetragen, die allein schon meine gute Meinung über ihn, das günstige Vorurteil von ehedem, nunmehr aufs glänzendste bestätigen ...

Bevor ich nun aber auf diese Neuausgabe selbst des näheren eingehen möchte, zunächst kurz und rasch — zu Nutz und Frommen der Allgemeinheit — hier doch noch einen kleinen Vorkursus über Richard Wagners ganz besonderes Verhältnis zur Schellingschen Philosophie, über welches sich die „Wahnfried"-Paladine, Wagner-Biographen wie einschlägigen Bayreuth-Schriftsteller oder ähnliche Kreise zumeist leider so gründlich — auszuschweigen belieben. Und doch scheint mir von einer zufriedenstellenden Beantwortung dieser Frage nicht weniger und nicht mehr als die eigentliche Erklärung für des Dichterkomponisten spätere Stellungnahme zum Verfasser der „Welt als Wille und Vorstellung" abzuhängen[1]. Denn, kein Zweifel: der (uns von Dr. Hugo Dinger — in dem Buche „Richard Wagners geistige Entwicklung", Bd. I — zum erstenmal so recht ersichtlich gemachte) Sprung von Ludwig Feuerbach zu Artur Schopenhauer hin, der klaffende Spalt zwischen Junghegelianer-Revolution und Frankfurt-Bayreuther Kunst-Kontemplation ist so erheblich, zudem offenkundig klar, daß gar viele Leute kopfschüttelnd davor als einem für sie gelinden Rätsel seither stehen und sich bislang noch immer keinen passenden Reim darauf haben machen können. In der Tat wäre dieser scheinbare Riß für einen Wagner in natürlich-organischer Entfaltung seines Wesenskernes auch gar nicht möglich gewesen, hätte er selber nicht schon von seiner früheren Jugend her eine innerliche Bindung dazu mitgebracht, d. h. für solchen (derart sonst unverständlich jähen) Umschlag nicht lebendig allbereits die „Identität der Gegensätze" — eine tiefere Einheit dieser „Polarität" — in sich getragen. Diesen höheren Ausgleich herzustellen, solches vermittelnde Bindeglied zu liefern und mit abzugeben, die geistige Brücke also letzthin zu schlagen, war eben die Vor-Schopenhauersche, zwischen Hegel und diesem stehende und auch stark „romantisch" alsbald betonte, „idealistische" Philosophie Schellings sonderlich berufen, die ein Richard Wagner während seiner Universitätsjahre etwa zu Leipzig in einer ganz eigenen, höchst merkwürdigen Mischung an mehreren Stellen schon in sich aufzunehmen und dauergründig-nachhaltig einzuatmen zufälligerweise doch Gelegenheit gefunden ... Und dies wird denn ohne weiteres und in aller Form der so lange krampfhaft gesuchte „Schlüssel" zur endgültigen Erklärung des hiermit der Wagner-Forschung aufgegebenen, interessanten Problemes letzthin auch sein.

Ich kann mich in diesem Zusammenhang und im vorliegenden Rahmen naturgemäß nicht eben tiefer auf die ganze Materie einlassen und muß mich darum mit wenigen knappen Andeutungen hier wohl oder übel begnügen. So viel steht aber jedenfalls zurzeit schon fest: Außer seinem hochgebildeten Onkel, dem Privatgelehrten Adolf Wagner, dem der Knabe sehr viel an Lektüre-Anregung wie Bildungsunterweisung verdankte, war auch seines nahen Jugendfreundes Theodor Apel eigener Vater, der bekannte Leipziger Ratsherr, Metriker und Dichter des Schneiderschen „Weltgerichts" bezw. Mitverfasser des bekannten „Gespenster-Buches" (aus dem Friedrich Kind - Carl Maria von Weber wieder ihren „Freischütz"-Stoff schöpften) Dr. Johann August Apel, ein warmer und angelegentlicher Anwalt wohl der Schellingschen Ideenwelt auf Leipziger Boden, als welche der junge Wagner überdies noch an der dortigen „Alma mater" in den allgemein-philosophischen Vorlesungen durch den Aesthetiker Christian Hermann Weiße, und zwar in Wechselwirkung zumal zwischen Schellingscher Geistesrichtung und Hegelscher Abart, in höchst eindrucksamer Weise öffentlich bereits vertreten sah[2]. Wenn schon meine Wenigkeit Anfang der 80er Jahre als Hörer zu München in einem Moritz Carrière und Hubert Beckers diese Schellingsche Note in mittelbar-persönlicher Ausstrahlung noch deutlich genug auffangen konnte, wie viel mehr sollte sie nicht ein Mann wie Richard Wagner im dritten Jahrzehnte bereits desselben Jahrhunderts weit unmittelbarer dergestalt empfangen und besonders stark für alle Zeit seines Lebens, wenn auch vielleicht mehr unbewußt, in sich aufgenommen haben? — Allein, nicht genug damit, gaben uns auch Ludwig Frankensteins überaus dankenswerte Nachweise von Richard Wagners ebendamaliger Bücherausborgung oder Entleihungslektüre aus öffentlichen Büchereien zu Leipzig gar nicht so unbrauchbare Anhaltspunkte von mancherlei, höchst willkommener Art zur Hand; schöpft ja selbst C. Fr. Glasenapp (Bd. I, 104 und 313 Anm. seines bekannten biographischen Werkes) aus einem Rigaer Briefe an Lewald die belangreiche Anmerkung, daß Wagner dereinst in (Schellings) „transzendentalem Idealismus" sogar eifrig diskutierend mit anderen sich ergangen habe; bedeuten zudem auch die Freundesnamen G. Schlesier und E. Ortlepp ebenso viele, in ihrer

[1] „Arthur Schopenhauers sämtliche Werke"; historisch kritische Ausgabe nebst dem handschriftlichen Nachlaß und den gesammelten Briefen, herausgegeben von Otto Weiß. — I. und II. Band: „Die Welt als Wille und Vorstellung" (mit einem Bildnis und mehreren Nachbildungen aus dem Handexemplar der ersten Auflage); Leipzig, Hesse & Becker Verlag. — „Deutsche Klassiker-Bibliothek, Hesses Klassikerausgaben in neuer Ausstattung."

[1] Vergl. hierzu auch meine „Neuen Wagneriana" — „Deutsche Musik-Bücherei" Bd. 11, S. 396 Anm. und 470 ff.; Regensburg 1914, Gustav Bosse Verlag.

[2] Vergl. Otto Braun: „R. Wagner und die Universität" — „Bayreuther Blätter"; Jahrg. 1914, I./III. Stück.

Stärke keineswegs zu unterschätzende, Berührungsmomente oder selbst einläßlichere Beziehungen mit der besagten Philosophie als solchen, wenn auch in immer zunehmender Verdünnung; und — höchst wichtig! — berichtete auf einmal dann noch Dr. Wilhelm Kienzl in seinen (1886 zu Leipzig erschienenen) „Miszellen" aus persönlichster Erinnerung seines eigenen Besuches 1879 in „Wahnfried" von einem Gespräche damals mit dem betagten Meister ausgerechnet über Schelling! (S. 116.) Wie würde Wagner dieses wohl haben führen mögen, hätte er selbst gar keinerlei Anschauung von dem genannten Philosophen oder über dessen System bis ins spätere Lebensalter hinein mehr gehabt? — Ganz am Rande sei endlich mit vermerkt, daß nebstbei auch der feinspürige Breslauer Musikschriftsteller Dr. Paul Riesenfeld — in einer gehaltreichen Sonderstudie über „Schelling als Musikphilosoph" (Allg. Mus.-Ztg., Nr. 4 ff. des Jahrganges 1913) — von diesem Grundverhältnis und seiner inneren Notwendigkeit mit sehr überzeugenden Ausführungen zu reden kam, und jedenfalls steht alledem auch keineswegs etwa schon entgegen; was allerdings Abschätziges über das Schellingsche Philosophieren im allgemeinen oder den Leipziger Aesthetiker Weiße im besonderen aus Wagners eigener Feder geflossen bezw. vorübergehend in seiner großen „Selbstbiographie" (Ges. Schr. u. D. XIII, 74; XIV, 283; XV, 81 u. 335) zu lesen bleibt. Denn — mag er selbst später auch noch so leichthin darüber hinwegspötteln, Schelling und dessen „transzendentaler Idealismus" war eben doch, obzwar durchaus dilettantisch erst, seine allernächste, früheste Beschäftigung mit der Fachphilosophie gewesen; und sie bildete nun einmal den festen Kern und guten Kitt, einen gesunden und den so recht eigentlich organischen Uebergang zu allem Folgenden, blieb zumal gerade die geistige „Synthesis" der nachmaligen, so schroffen Lebens-Antithese. — Keine Frage im übrigen schon heute, daß mit Vorstehendem auch die Einzel-Belege zur Sache natürlich noch längst und bei weitem nicht alle erschöpft sein können — sie wollen nur erst mit voller Aufmerksamkeit einmal beachtet sein und hübsch vollzählig zusammengetragen werden, um das entsprechende Fazit folgerichtig alsdann auch zu ziehen! ...

Wie nun aber verhält sich's wohl mit jener großen Schopenhauer-Neuausgabe, von welcher doch oben die Rede ging und hier gehandelt werden sollte? — Vor allem einmal ist mir der Bearbeiter selbst, der genannte jugendliche Gelehrte, mit seinem rein persönlichen Weg in philosophicis, der eigenen inneren Verbindung zumal von Schelling und Schopenhauer in seiner Person, ein typisches Beispiel, gar beredsamer Beleg und geradezu eine Art von Probe aufs Exempel meiner Anschauung von diesen Dingen. Sodann aber auch, wie gesagt, bildet sein „Meisterstück" an Herausgeberarbeit eine ausnehmende Bestätigung früheren Begrüßungsurteils über den philosophischen Lehrling und angehenden Gesellen, weit über Hoffen und Erwarten von damals noch hinaus, in denkbar erfreulichster Erfüllung wie angenehmster Ueberraschung. Konnte man doch — bei aller günstigen Vorstimmung hierzu — dem Gedanken immerhin einigen Zweifel entgegenbringen, ob es nach den Tatbeständen einer Frauenstädt-, Grisebach- und Deussen-Ausgabe jener Schopenhauerschen Weltanschauung überhaupt noch möglich erscheinen könne, etwas Besseres irgend an die Seite und damit die beste Ausgabe wirklich wohl darauf zu setzen. Was im Grunde zunächst für ganz unwahrscheinlich gehalten werden mußte, ist nun dennoch eingetroffen, der große Wurf tatsächlich gelungen: man darf Herausgeber und Verleger, beide zueinander, in der Tat hiernach aufrichtig beglückwünschen. Schon daß für diese Ausgabe die berühmten, jahrzehntelang völlig verschollenen Nachlaß-Handexemplare des Philosophen selbst (mit seinen eigenen Einzeichnungen und persönlichen Wünschen an Zusätzen, Verbesserungen oder Berichtigungen) nicht allein wieder aufzutreiben, sondern sie auch käuflich zu erwerben und nunmehr dauernd für diesen Zweck zu sichern gelungen war — schon dieser ganz unschätzbare Zuwachs allein darf das vorliegende Werk hoch über seine Wettbewerber in litteris alsbald hinausheben; denn, während der erste Herausgeber und nächste Testamentvollstrecker Julius Frauenstädt seinerzeit von jeglicher Benützung bezw. Einarbeitung solcher überhaupt noch Abstand nahm, ein Paul Deussen aber von vornherein auf sorgfältige Textredaktion allein nur nach den „Ausgaben letzter Hand" lediglich sich beschränkte, war selbst Eduard Grisebach, jene nur sehr lückenhaft und höchst unvollständig zu verwerten, vorerst gekommen — so daß denn de facto mit dem, was Otto Weiß uns zu bieten nunmehr in der beneidenswerten Lage ist, jetzt füglich zum allerersten Male des großen Frankfurter Vermächtnisses pietätvolle Ausführung so recht eigentlich erreicht wird. Die textkritische Art und redigierende Methode nun, wie der letzte, jüngste Herausgeber diese wahrlich nicht leichte Aufgabe einheitlich und wohlüberschaulich, so klar als glücklich auch gelöst, all dieses vielverzweigte, reichhaltige Material sorgfältig mitverarbeitet und ohne Störung des Grundwortlautes doch nachträglich in jedem Sinne vollgültig verwertet — ja, zum Ueberfluß auch noch jegliches streng philologische Bedürfnis durch tabellarische Uebersichten von genauester Gegenüberstellung der verschiedenen bisherigen Hauptausgaben (nach fortlaufenden Seiten- und Zeilenzahlen, bis auf Bruchteile peinlich) tadellos praktisch befriedigt hat — es grenzt, genau besehen, ans Unglaubliche und verdient allein seinen solennen Palmenpreis wie vollauf berechtigten, ehrlich erworbenen Ruhmestitel. Ich selbst habe nicht nur etwas ähnliches an erschöpfender Vollständigkeit, tiefgründiger Sachkunde, gewissenhafter Einstellung und umsichtigem Bienenfleiß, an wertvollstem Forschermateriale bisher noch nicht kennen gelernt, ich hätte es vordem auch gar nicht für möglich gehalten: „Ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch schwört!" — um mit Beckmesser drastisch hier zu reden. Und, das Maß der Güte endlich voll zu machen, gibt der modern gesinnte Herausgeber höchst zeitgemäßer und begrüßenswerter Weise zudem noch eine Uebersetzung aller so zahlreichen, fremdsprachigen Zitate des grundbelesenen Pessimisten (wo nur irgend möglich samt näherer Angabe zugleich der betreffenden Fundstelle) — von der an sich so richtigen Anschauung dabei ausgehend, daß ein genialer Geist und klassischer Schriftsteller wie eben Schopenhauer heutzutage selbst den weitesten Kreisen zu geistigem Gewinn und zumindest dauernder Anregung im Sinne von Aufklärung wie Volksbildung in die Hand zu geben sei. Textkritik, Variantenverzeichnis, Zitatenanhang, Zeichenerklärung, vergleichende Seitentabelle und sogar noch ein paar anschauliche Handschriftfaksimile bezw. fein gewählte Bildnisse runden und schließen sich derart mit dem Hauptteile, dazu dem Vorworte zur Gesamtausgabe, Einleitung, Nachbericht wie Einführung des Herausgebers zum stattlichen Ganzen zusammen; nur muß man, wie beim Eisenbahnfahrplan, auch den Zeichennachweis rechtzeitig aufmerksam hübsch vorher studieren, um ihn dann immerdar fest im Auge behalten! Und forschender Gelehrter ebensowohl als einfach lesender Laie oder schlicht für sich studierender „Mann aus dem Volke" — sie werden also gleich sehr zufriedengestellt solche Bücherfolge aus der Hand legen, beide gleicherweise bei richtiger Benützung sotaner Werkausgabe zuletzt auf ihre geistige Rechnung kommen.

Zwei Bände liegen heute vollendet vor; in Betracht kommen (einschließlich der Briefe) insgesamt allerdings XII Hauptbände, denen sich noch ein gewichtiger Ergänzungsband: mit ausführlicher Darstellung von Leben und Lehre Schopenhauers, Namen- wie Sachregister, Aphorismen- und Zitatenverzeichnis usw. mit anschließen soll. Da obendrein selbst Papier, Druck, buchgewerbliche Aufmachung, Subskription- bezw. Buchhändlerpreis usw. von für unsere Tage schlechthin unerwarteter Beschaffenheit sich geben, kann man mit gutem Fug und aus voller Ueberzeugung Wort für Wort letzthin wohl unterschreiben, was der Herausgeber selbst am Schlusse seines „Vorwortes" zu dieser Gesamtausgabe von der Leistung des Verlagshauses an sich — und zwar mit Recht eigens hervorhebend — sagt, indem er nur allzu treffend hierüber schreibt:

„Ganz besonders aber gebührt der Dank aller Freunde Schopenhauers der mutigen Verlagsanstalt, welche keine Opfer gescheut hat, die Ausgabe das werden zu lassen, was ich als die einzige, wirklich endgültige Lösung der hier gestellten Aufgabe erkennen mußte, und welche damit weit über das bisher von ihr und überhaupt Geleistete hinausgeht. Wenn heute bei den populären Klassikerausgaben gediegene wissenschaftliche Arbeiten an die Stelle der früheren anonymen und verantwortungslosen Nachdrucke getreten sind, so gebührt dem Verlage der vorliegenden Ausgabe ein Ehrenplatz unter den Führern zu diesem Ziel; aber man darf und muß es ruhig bekennen, eine selbständige Leistung von der grundlegenden wissenschaftlichen Bedeutung und dem Umfange der vorliegenden im Rahmen und zum Preis einer populären Klassikerausgabe ist bis heute beispiellos geblieben und wird auch so leicht keine Nachahmung finden. Nur ein Verlag von erprobtester Leistungsfähigkeit durfte sich ein solches Ziel stecken. Ich kann es daher nur als eine Freude und Genugtuung empfinden, meinen Plan von einem Unternehmer verwirklicht zu sehen, der die beste Gewähr für die glückliche Weiterführung und Vollendung zu bieten vermag, indem er damit nur den letzten entscheidenden Schritt einer jahrzehntelangen Entwicklung tut. — Möge denn das große Opfer, das nur der Fachmann ganz zu würdigen imstande ist, die verdiente Anerkennung finden!"

Und so darf es zuletzt auch die Verlagsfirma selber in ihrer bezüglichen Ankündigung getrost von sich behaupten: „Wir hoffen, mit dieser unbedingt zuverlässigen, den praktischen und wissenschaftlichen Anforderungen im gleichen Maße gerecht werdenden Ausgabe einem längst empfundenen Bedürfnisse zu entsprechen und dazu beizutragen, daß Schopenhauers Werke in würdiger Form zum Gemeingut aller Gebildeten werden."



Musikbriefe

Karlsruhe. Das Badische Landestheater brachte als musikalischen Anteil der „Karlsruher Herbstwoche" neben der Mozartschen Uraufführung „Die verstellte Einfalt" in der Bearbeitung Anton Rudolphs noch eine Aufführung der „Toten Stadt", unter der sehr eindringlichen, manchmal aber theatralisch anmutenden Leitung Erich Korngolds selbst, und den Molièreschen „Bürger als Edelmann" in der neuen Fassung, d. h. mit der aufs reichlichste ergänzten Musik, die unzweifelhaft mit zum Schönsten und Feinsten gehört, was Strauß geschrieben. Das erste von den Konzerten, den badischen Tonsetzern gewidmet, bot eine Uraufführung, eine Orchesterstudie von Artur Kusterer, „Lockruf" betitelt, nach einem Geibelschen Gedicht, noch etwas dickflüssig und zäh in der Orchesterbehandlung, doch nicht ohne Einfälle, als Neuheiten sehr wertvolle und innerliche Kammermusiklieder des Freiburger Franz Philipp, gefälligere, etwas mehr nach Allgemeinheit schmeckende von August Richard, eine

vornehme Orgel-Passacaglia von Gustav Geierhaas, zuletzt als bekannte Sachen das Weismannsche Klavierkonzert Op. 33, eine Orchesterhumoreske von Alfred Lorentz und ein Satz aus Kloses „Leben im Traum". In einem zweiten Konzert dirigierten Korngold, Schreker und Pfitzner Fragmente aus eigenen Bühnenwerken, wobei Schreker mit der Neuheit seiner Klangwirkungen bestach, Korngold mit der Keckheit seiner Einfälle bezauberte und Pfitzner, der innerlich deutsche, zu Herzen zu sprechen wußte. Eine schwungvolle Aufführung der Missa solemnis von Beethoven unter Cortolezis beschloß die festliche Woche. M. Schw.

*

Brünn. Das abgelaufene Halbjahr brachte in Konzert und Theater neben der glänzend verlaufenen Musikfestwoche des Brünner Musikvereines, unter Mitwirkung des Karlsbader Kurorchesters und seines bewährten Dirigenten Manzer veranstaltet, und dem 70jährigen Jubelfeste des Brünner Männergesangvereines nicht viel des Bemerkenswerten; insbesondere unsere Oper hatte in der abgelaufenen Spielzeit einen erschreckenden Tiefstand aufzuweisen. Dafür bemühte sich die mährisch-schlesische Konzertdirektion uns in ihren Meisterabenden mit den zugkräftigen, bedingungslos erlesene Genüsse vermittelnden bekannten Meistern wie Bender, Burmester, Duhra, Leißner, Mayr, Slezak und mit einigen Abenden des Rosé-Quartetts aufzuwarten. Von noch nicht gehörten Künstlern wurden Frl. Raidl und Herr Aagard Oestvig (Wiener Operntheater) hier erstmalig eingeführt. Den hochgespannten Erwartungen, welche man allgemein auf Grund auswärtiger Pressestimmen angestellt, vermochte speziell Herrn Oestvigs Tenor nicht in vollem Maße gerecht werden; die höchste Lage erwies sich im Konzertsaale zu schwerfällig, oftmals forciert. Jubelnd begrüßt sah sich Deutschlands volkstümlichster Geigenkünstler Willi Burmester, der nach langjähriger Abwesenheit wieder zu uns zurückfand und dessen Vorträge hellste Begeisterung weckten. Auf der Bühne waren es Slezaks Raoul und Benders Hans Sachs, welche unserer Oper das Gepräge von Festvorstellungen verliehen. Vornehmlich Bender, den man bislang nur aus dem Konzertsaale kannte, wurde stürmisch gefeiert. Die heitere, künstlerisch nennenswerte Muse war durch zwei Meisterabende vertreten. Die Wiener Operettenlieblinge Frl. Betty Fischer und Hubert Marischka boten uns einen interessanten Abriß über die Zeit „Vom Singspiel zur Operette" und „Die alte und neuzeitliche Operette". An Vereinskonzerten gab es eine reiche, mannigfaltige Auswahl von Chor und Instrumentalmusik. Der evangelische Kirchenchor führte unter Leitung seines ungemein regsamen Chordirektors Ludwig Schwartz Gounods geistliche Trilogie Die Erlösung auf. Der Brünner Schubert-Bund, dem Chormeister Schwartz gleichfalls als vielfach bewährter musikalischer Führer vorsteht, veranstaltete einen Schubert-Abend und einen Debois-Abend, bei welchem der namhafte Wiener Konzertsänger Karl Fälbl mitwirkte. Besondere Kunstgenüsse bereiteten uns der Lehrergesangverein und der älteste, angesehenste Gesangverein, der Brünner Männergesangverein, mit ihren beiden Orchesterkonzerten. Es bestätigte sich hierbei wieder der Erfahrungssatz, daß Qualität über Quantität siegend triumphiert, wenn ein Meister und Kenner des Instrumentes die Zügel lenkt. Otto Hawran, der berufene und erwählte Lenker der beiden Gesangvereine, besitzt, wie der durchschlagende künstlerische Erfolg der Konzerte erwies, jene Fähigkeiten im höchsten Maße. In stimmungsvollster Farbenpracht und dynamischer Beseeltheit und Duftigkeit ward Hector Berlioz' Die Flucht aus Aegypten und Hugo Wolfs Christnacht wiedergegeben, welche auf die Zuhörer einen nachhaltigen, tiefen Eindruck ausübten und nur den einen Wunsch offen ließen, Otto Hawran mit seiner wohldisziplinierten Sängerschar vor größeren Aufgaben (Oratorien) gestellt zu sehen. Unsere jüngste Orchestervereinigung, die Akademische Philharmonie, Dirigent der sehr begabte Tondichter Rudolf Peterka, erfreute mit sauber gespielten und fein abgetönten Darbietungen alter und moderner Meister und einen beachtenswerten Kammermusikabend, worüber hier schon berichtet wurde. — An musikalischen Ereignissen der jüngsten Zeit sind zu vermelden: Die Verschmelzung des Lehrergesangvereins mit dem Brünner Männergesangvereine, die Bestellung des neuen Theaterdirektors Max Höller, die Gründung der Brünner Konzertdirektion und der Internationalen Konzertdirektion und die Besetzung der Znaimer Musikdirektorstelle mit Albert Weinschenk, dem Soloflötisten des Wiener Symphonieorchesters. H. M. H.

Besprechungen

Weihnachtslieder, Volkslieder u. a.

Heinrich Reimann: Vierzehn alte deutsche Weihnachtsgesänge, nebst vier Neujahrsliedern (für mittlere Singstimme mit Klavier oder Orgel). N. Simrock, Berlin. Volksausgabe Nr. 574.

Diese Zusammenstellung alter schöner, z. T. ziemlich unbekannter Weihnachtslieder (so z. B. das wunderfeine siebente: „Ein alt Katholisch Chorgesang vorzeiten in Thüringen gebräuchlich", oder das melodisch so schön geschwungene „Wiegenlied" aus der Grafschaft Glatz, neben denen sich das einzige neuere vom Anfang des 19. Jahrhunderts, „Die Hirten auf dem Felde", recht flach ausnimmt) aus Reimanns größeren Sammlungen kommt zu rechter Zeit. Man kann sie von ganzem Herzen empfehlen. Die Hinzufügung von vier Neujahrsliedern (von Figulus, J. H. Schein, Joh. Schop und C. Ph. Em. Bach) wird sicher willkommen sein. Der Verlag gibt gleichzeitig (Volksausgabe Nr. 575) elf der Weihnachtslieder mit Gitarrebegleitung heraus, die Ernst Dahlke in einfacher, leicht spielbarer und geschmackvoller Weise gesetzt hat.

*

Schöne deutsche Weihnachtslieder „Wie uns die Alten sungen". Herausgegeben von Martin Frey (Verlag von Karl Merseburger, Leipzig.)

Gegenüber der Reimannschen Sammlung alter, meist unbekannter Lieder bringt Frey hier die bekanntesten und meistgesungenen Weihnachtslieder in ganz einfacher, aber sehr gediegener Bearbeitung. Infolge des leichten Klaviersatzes (z. T. mit Fingersatz versehen) und der hübschen Ausstattung — die Lieder sind von Zeichnungen Albert Andresens umrahmt — dürfte sich das Heft besonders gut für kleinere Leute eignen und ihnen Freude machen.

*

Joh. Brahms: 26 Lieder, zur Laute gesetzt von Ernst Dahlke. 2 Hefte. N. Simrock, Berlin. Volksausgabe.

So unbedingt man der Bearbeitung der Weihnachtslieder mit Lautenbegleitung zustimmen kann, so bedingt kann man es nur bei den Brahms-Liedern. Gewiß verträgt manches Lied auch die Begleitung eines Zupfinstrumentes und man kann verstehen, wenn fortgeschrittenere Spieler auch einmal Verlangen nach Begleitung eines Kunstliedes haben. Aber da gibt es doch gerade bei Brahms eine deutlich sichtbare Grenze. Lieder wie „Liebestreu", „Auf dem Kirchhof", „Der Schmied" zu bearbeiten, ist ein Fehlgriff. Man sollte dem regen, im Interesse einer guten, echten Hausmusik sehr begrüßenswerten Verlangen der Lautenisten nach wertvoller Literatur mit Originalwerken (alten und neuen) Rechnung tragen und nicht mit stilwidrigen Bearbeitungen (hierher gehören z. B. auch die Uebertragungen Chopinscher Klavierstücke, die selbst ein Llobet nicht meidet!), die die feiner Empfindenden unter den Spielern bald abstoßen müssen.

*

Fünfzig russische Volkslieder für Gesang und Klavier, bearbeitet von E. L. Swerkoff. Deutsche Uebersetzung von August Scholz. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Dieser Sammlung kann ich nicht viel Geschmack abgewinnen. Neben wirklich echten, schönen Melodien steht da mancherlei, was „volkstümlich" im üblen Sinne ist, was nach Schlager schmeckt. Die Auswahl ist im höchsten Maße unkritisch. Zudem ist der Klaviersatz sehr wenig erbaulich, er paßt zu Tanz- und Coupletbegleitung, aber nicht fürs Volkslied. Und die Uebersetzung, für deren „weit ausholende Freiheit" im Vorwort um Nachsicht gebeten wird, tut noch ein übriges dazu, den ungünstigen Eindruck zu erhöhen.

*

Persische Volkslieder, für Klavier gesetzt von Christian Knayer, herausgegeben von M. T. Sultanzadeh (Selbstverlag Chr. Knayer, Stuttgart, Weimarstr. 44).

Knayer hat die Lieder nach dem Diktat eines Persers für Klavier gesetzt und dabei auch die Art der Begleitung und Harmonisierung festzuhalten versucht. Im Vorwort des Herausgebers wird Aufschluß über die nationale Musikübung und die Instrumente gegeben. Freunde exotischer Musik seien auf diese sieben Stücke hingewiesen. Das Original wäre noch besser getroffen worden, wenn der Text, sei es auch in primitiver, aber wortgetreuer Uebersetzung, beigefügt worden wäre.

*

Dvorak-Bearbeitungen. Verlag N. Simrock, Berlin.

Eine Anzahl der prächtigen „Slavischen Tänze" Dvoraks für Klavier zu vier Händen (Nr. 3, 6, 8, 10, 13, 16) hat Paul Klengel für Streichquartett übertragen. Diese (leicht bis mittelschweren, nur Nr. 10 stellt schon höhere Ansprüche) Bearbeitungen dürften den privaten Quartettvereinigungen für ihre häusliche Musikpflege eine sehr willkommene, abwechslungsreiche Gabe sein. Die hübschen vierhändigen Walzer Op. 54 hat W. Aletter für Klavier zu zwei Händen gesetzt, sehr geschickt und leicht spielbar (Schwierigkeitsgrad etwa der der Lieder und Tänze von Jensen); für den Musikunterricht zu empfehlen. Eine Bearbeitung der Humoreske Op. 101 Nr. 7 für Militärmusik durch W. Weide sei hier vermerkt. H. H.

*

Katholisches Chorgesangbuch zum Gebrauch der Kirchenchöre bei dem öffentlichen Gottesdienste im Bistum Rottenburg. Herausgegeben vom Bischöflichen Ordinariat. Verlag von W. Bader in Rottenburg.

Der liturgische Choral erfährt im ersten Teil dieses Chorbuches durch Aufnahme mehrerer Choralmessen und einer großen Zahl von Wechselgesängen weitgehendste Berücksichtigung. Die Notation der Gesänge in moderner Notenschrift auf Fünfliniensystem und mit Violinschlüssel dürfte deren Einübung wesentlich erleichtern, zumal auch hinsichtlich ihres Vortrags entsprechende Erläuterungen im Vorwort beigegeben sind. Zwei lateinische Vespern mit Falsi bordoni nebst einer reichen Auswahl von vierstimmigen deutschen und lateinischen Gesängen — darunter auch Originalkompositionen — bilden in der Hauptsache den Inhalt des zweiten Teiles der Sammlung, welche bei ihrer Reichhaltigkeit allen Bedürfnissen Rechnung tragend, vielen Kirchenchören eine willkommene Gabe sein wird. A. E.

Kunst und Künstler

— Peter Cornelius' unvergänglich schöner „Barbier von Bagdad" ist in Darmstadt am Hessischen Landestheater mit starkem Erfolge aufgeführt worden. Seine Wiederauferstehung verdankt er Josef Schlembach, der das wunderfeine Werk inszeniert und auch die Titelrolle gesungen hat. Die musikalische Leitung hatte Michael Balling.

— Prof. Wilhelm v. Wymetal hat die künstlerische Leitung des Hamburger Stadttheaters übernommen. Er inszeniert zunächst Richard Strauß' „Frau ohne Schatten", die in der zweiten Hälfte des November zur Erstaufführung gelangt.

— Am Mannheimer Nationaltheater gelangte unter der musikalischen Leitung Franz v. Hoeßlins (Regie: Eugen Gebrath, Bühnenbilder: Heinz Grete) neu einstudiert und in neuer Inszenierung „Cosi fan tutte" zur erfolgreichen Aufführung. Die Hauptpartien waren durch Lena Wagner, Berta Malkin, Else Tuschkan und Fritz Bartling, Jos. Burgwinkel, K. Manz vertreten. — Dort soll auch Anfang Dezember zum ersten Male die Pariser Bearbeitung von Richard Wagners „Tannhäuser" in neuer szenischer Einrichtung des Intendanten Dr. Adolf Kraetzer zur Aufführung gelangen. (Man sollte diese im 1. Akt aufgedonnerte, im „Sängerkrieg" unschön gekürzte Bearbeitung doch endlich ruhen lassen und sich an die einzig mögliche „deutsche Fassung" halten. D. Schriftltg.)

— Hans Pfitzners neuestes Werk „Von deutscher Seele", romantische Kantate für 4 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, wird als Hauptwerk bei dem zu Pfingsten 1922 unter Leitung Professor Willibald Kaehlers stattfindenden Landesmusikfest in Schwerin i. M. zur Aufführung kommen.

— Dr. Adolf Chybinsky, außerordentl. Professor der Musikwissenschaft an der Lemberger Universität, wurde zum ordentlichen Professor, Wietold Friedmann, ein Schüler Regers, zum Lektor der musikhistorischen Fächer ernannt.

— Der junge Mindener Kapellmeister Hugo Balzer wurde an Stelle des jüngst verstorbenen Professors Rau zum Leiter der Symphoniekonzerte der ehemaligen Bückeburger Hofkapelle ernannt.

— Felix Weingartner gibt seine Lebenserinnerungen im Verlage „Wila", Wiener Literarische Anstalt, heraus. Das Werk wird um Ostern 1922 erscheinen.

— Prof. Ewald Straeßer ist vom Concertgebouw in Amsterdam eingeladen worden, dort seine 3. Symphonie zur Uraufführung zu bringen.

— Von Erich Wolfgang Korngold, dessen erfolgreiche Oper „Die tote Stadt" in diesem Winter an ungefähr 30 Bühnen zur Aufführung gelangt, erscheint soeben in seinem Verlag Schott (Mainz) eine neue Liedersammlung „Lieder des Abschieds", Op. 14.

— Der Komponist Bruno Stürmer veranstaltet in Heidelberg und Mannheim unter Mitwirkung von Elisabeth Stürmer, Maria Kunz, Luise Schatt-Eberts, Alfred Hoehn, Eduard Zuckmayer, Philipp Dreisbach u. a. intime Kammerkonzerte mit zeitgenössischer Musik. Auf dem Programm stehen Instrumentalwerke von Busoni, Bela Bartok, Hindemith, Skrjabine, Reger, Ravel, Debussy, Scott, Moritz, Stürmer, Alban Berg, Windsperger, Schulhoff, Schönberg und Lieder von Mussorgsky, von Webern und Schönberg.

— Am 30. November 1921 hat der Bremer Tondichter Hermann Drechsler, der namentlich durch seine in volkstümlichem Ton gehaltenen Lieder in weiten Kreisen bekannt wurde, sein 60. Lebensjahr vollendet. Die „Neue Musik-Ztg." brachte über ihn im Jahrgang 41 Heft 14 einen eingehenden Artikel von H. Oehlerking-Elberfeld.

— Der Kölner Komponist und Musikschriftsteller Dr. Hermann Unger wurde von der dortigen Universität mit der Abhaltung von Vorlesungen über Musiktheorie beauftragt.

— Dr. Hermann Poppen ist zum Akademischen Musikdirektor an der Universität Heidelberg ernannt worden.

— Lieder von Arthur Perleberg nach Gedichten von Rabindranath Tagore (Verlag Simrock, Op. 23) wurden von Frau Cahier in Schweden und Dänemark mit großem Erfolge gesungen.

— In Mannheim fand ein zeitgenössischer Schweizer Komponistenabend statt, bei dem u. a. zwei Streichtrios (Serenade E dur Op. 6 von Walter Schultheß und Trio d moll Op. 29 von Volkmar Andreae) zur Aufführung kamen. Das Stuttgarter Kammer-Trio (Baumann, Köhler, Münch) brachte die beiden Werke in ausgezeichneter Weise zu Gehör.

— Das Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont (Klavier) und Laura Helbling-Lafont (Violine) veranstaltete im Oktober im Rheinland mit großem Erfolg eine Reihe von 17 Konzerten. Die beiden Künstler wurden für die erste Hälfte des März 1922 für eine Anzahl Konzerte in Süddeutschland verpflichtet.

— Kammersängerin Elisabeth van Endert ist für ein längeres Gastspiel nach Stockholm verpflichtet worden und wird dort u. a. die Hauptrolle in Leo Blechs „Strohwitwe" erstmals singen.

— Der Sollersche Gesangverein in Erfurt brachte unter Leitung seines Dirigenten Max Kopff Georg Schumanns Oratorium „Ruth" zur wohlgelungenen Aufführung. Als Solisten wirkten mit: Anneliese v. Normann (Weimar), Irmingard Freund-Mott (Breslau) und Friedrich Strathmann (Weimar).

— Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder ist nach Kopenhagen verpflichtet worden, wo sie in der kommenden Woche in der dortigen Erstaufführung von Schönbergs „Pierrot lunaire" unter Paul v. Klenaus Leitung mitwirken wird.

— Frau A. Bienert-Boserup, Konzertsängerin, und Musikdirektor K. Bienert aus Konstanz konzertierten diesen Sommer mit großem Erfolg in Dänemark. Ueber ein Konzert in Kopenhagen schreibt „Berlinske Tidende": „Frau A. Bienert-Boserup sang Beethovens Arie „Ah perfido" und später nordische Romanzen. Sie ist im Besitz einer glanzvollen, warmen Sopranstimme. Ihre Darbietungen, mit welchen sie ihre Tüchtigkeit und musikalische Kultur dokumentierten, waren stil- und ausdrucksvoll. Herrn Bienerts diskrete Begleitung war fein und kultiviert."

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Die Lyrikerin Anna Ritter, deren Gedichte so viele Komponisten zu Liedern angeregt haben, ist 56jährig in Marburg a. d. Lahn gestorben.

— Der frühere Kapellmeister an der Komischen Oper, Alexander Birnbaum, ist tot in einem Grunewaldsee aufgefunden worden. Birnbaum hatte seine musikalische Laufbahn als Geiger begonnen und trat in Lausanne als Kammermusiker hervor. Seine letzte Wirkungsstätte war die Philharmonie in Warschau. Von dort kehrte er vor einiger Zeit mit den Anzeichen schwerer Nervenstörungen zurück, auf die zweifellos sein letzter Schritt der Verzweiflung zurückzuführen ist.

Erst- und Neuaufführungen

— Eine komische Oper von Paul Scheinpflug, „Das Hofkonzert", bringt das Charlottenburger Deutsche Opernhaus zur Uraufführung.

— Hermann Zilchers komische Oper „Doktor Eisenbart" wird im Mai 1922 im Neuen Theater in Leipzig zur Uraufführung kommen.

— Bei der reichsdeutschen Uraufführung im Stadttheater Mainz erzielte Waldemar Wendlands Oper „Peter Sukoff" (Text von Olga Wohlbrück) dank der guten Darstellung einen lebhaften Publikumserfolg.

— Im Opernhaus in Frankfurt wird Mary Wigmanns Pantomime „Die sieben Tänze des Lebens" mit Musik von Heinz Pringsheim zur Uraufführung gelangen; im Januar werden die ersten Aufführungen der Einakter „Mörder Hoffnung der Frauen" und „Nuschi-Nuschi" und die Uraufführung von „Sankta Susanna" von Paul Hindemith folgen.

— Arnold Mendelssohns Reformationsmotette für Soli und Chor ohne Begleitung wurde durch den Thomanerchor in der Thomaskirche in Leipzig zur Uraufführung gebracht. Das umfängliche a cappella-Werk (im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen) machte tiefen Eindruck.

— Fritz Kreisler, dessen Konzertreise durch Deutschland sich zu einem wahren Triumphzug gestaltet, hat ein Streichquartett in a moll vollendet, dessen Erstaufführung durch das Klingler-Quartett in Berlin im Laufe des November stattfindet. Diese Komposition erscheint, wie alle übrigen Werke Kreislers, im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz.

— Ein Streichquartett Nr. 4 von Hugo Kaun kommt in Berlin zur Uraufführung.

— Eine Liedsymphonie nach Brentano und Eichendorff von Karl Schadewitz wird in Leipzig uraufgeführt.

— Erwin Lendvais „Löns-Lieder" kamen in Leipzig durch einen Männerchor unter Leitung von Walter Haenel zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Elberfeld brachte das erste Symphoniekonzert dieses Winters unter Hermann Schmeidel aus Wien die reichsdeutsche Uraufführung des „Festlichen Vorspiels" für großes Orchester von Egon Kornauth.

— Neue Lieder von Karl Knochenhauer kamen in Schwerin zur Uraufführung.

— In Zürich gelangten in einem Kompositionsabend neue Werke von Reinhold Laquai, Lehrer am Züricher Konservatorium, zur ersten Aufführung, darunter eine Sonate für Cello und Klavier in A dur, sowie drei Sonatinen für Klavier.

— In Wien brachte Richard Byk ein neues Klavierwerk von Karl Weigl, „Nachtfantasien", aus dem Manuskript zur Uraufführung.

— Edoardo Granelli hat seine symphonische Dichtung mit Chor, „Vita poëma" (Op. 37), beendet, deren Uraufführung in Wien stattfindet.

Unterrichtswesen

— Der Jahresbericht des von Musikdirektor Dr. Albert Mayer-Reinach geleiteten Konservatoriums der Musik in Kiel bringt neben einer Einleitung des Direktors ein Verzeichnis der mit

dem Institut zusammenhängenden Behörden des etwa 70 Köpfe zählenden Lehrkörpers, der 1232 Schüler, eine Uebersicht der Prüfungsaufführungen und als wissenschaftliche Beilage einen Aufsatz des Kieler Komponisten Reinhard Oppel: „Das Musikdiktat in den Konservatorien". Der Eindruck, den man von dem Bericht empfängt, ist ein außerordentlich günstiger; man hat das Gefühl, daß in dem Institut in zielbewußter und erfolgreicher Weise gearbeitet wird. Unter den Prüfungsaufführungen figurieren zwei Opernaufführungen mit sieben Einzelakten aus „Freischütz", „Hänsel und Gretel", Mendelssohns „Loreley" (Finale szenisch, ein äußerst seltenes Ereignis auf der Bühne), „Nachtlager von Granada", „Rigoletto", „Traviata", „Waffenschmied". Die Schauspielschule brachte Goethes „Stella" und „Laune des Verliebten"; Chor und Orchesterschule zusammen veranstalteten im Juli zwei Konzerte zugunsten der neuen Nikolai-Kirchenorgel mit Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" und Beethovens „Chorfantasie". In diesen Konzerten ebenso wie in den Opernaufführungen bildete das Rückgrat des Orchesters die dem Konservatorium angegliederte städtisch unterstützte Orchesterschule, in der von der Stadt Kiel in höchst anerkennenswerter Weise zwanzig volle Freistellen für angehende Orchestermusiker gewährt werden. Aus der beachtenswerten Einleitung Dr. Mayer-Reinachs seien zwei Sätze zitiert: „Der Konservatoriumsleiter der heutigen Zeit, selbst der eines so großen Institutes wie des unsrigen, kann in seinem Bericht über die Geschicke des letzten Jahres — und es steht zu befürchten: auch der nächsten Jahre — nicht an den schweren Erschütterungen vorbeigehen, die den ruhigen Betrieb, ja fast die Existenz der deutschen Konservatorien bedrohen. Die im letzten Winter mehrfach bekannt gewordene Tatsache, daß das Weiterbestehen des weltberühmten Leipziger Konservatoriums gefährdet sei, weil ohne eine namhafte staatliche oder städtische Subvention eine den heutigen Verhältnissen entsprechende Honorierung so vieler bedeutender Lehrkräfte sich nicht ermöglichen lasse, trifft für alle nicht staatlichen oder städtischen Konservatorien Deutschlands — und das sind die meisten der deutschen Institute, selbst wenn sie die eine oder andere Subvention besitzen — in gleicher Weise zu."

— In Ulm wurde eine Höhere Musikschule für alle Zweige der Tonkunst gegründet, womit eine empfindliche Lücke im Unterrichtswesen von Ulm und Umgebung ausgefüllt worden ist. Die Zahl der Zöglinge beträgt nach Ablauf des ersten Monats 141. Gründer, Leiter und Eigentümer der Schule ist der in internationalen Musikkreisen durch seine Mitarbeit innerhalb der Internationalen, jetzt Deutschen Musikgesellschaften, besonders durch seine zahlreichen, umfassenden Arbeiten als musikpädagogischer Bahnbrecher auf dem Gebiet der altklassischen Musik (Palestrina, Vittoria, Lasso) sowie durch seine vielen praktischen und theoretischen Werke bekannt gewordene Dr. Hermann Bäuerle, der zum voraus die Absicht hegt, das finanziell gesicherte Unternehmen, das zugleich als Einrichtung der Musikabteilung des Volksbildungsvereins gilt, in die Verwaltung einer Behörde zu übergeben. Die höhere Schule, welcher Vorklassen für Anfänger vorangehen, umfaßt 4 Gruppen: eine Theorie-, Gesang-, Klavier- und Orchesterabteilung. Die Theoriefächer, dazu Klavier, Harmonium und Orgel, gibt Dr. Bäuerle, dem eine Reihe hervorragender Musiklehrkräfte zur Seite stehen. Das öffentliche Interesse für eine derartige Schule dürfte heute schon genügend bewiesen sein.

Aus Zeitschriften

— Zwei interessante zeitgenössische Urteile über Mozart haben kürzlich ausländische Zeitschriften veröffentlicht. Das eine bringt G. Doret in den „Schweizerischen Musikpädagogischen Blättern" (im französischen Teil). Es ist ein aus Lausanne vom 11. Oktober 1766 datierter Brief eines Arztes namens Tissot, den er nach der Durchreise des 10jährigen Mozart mit Vater und Schwester schrieb. Er mag im Auszug hier folgen:

„Ich zweifle nicht, daß Sie den jungen Mozart gehört haben und bin überzeugt, daß er auf Sie den gleichen Eindruck gemacht hat, wie auf alle Kunstverständigen. Mit größtem Erstaunen und Vergnügen werden Sie ein Kind von 9 Jahren (ein Irrtum Tissots, vielleicht auch eine absichtliche Herabsetzung des Alters durch Leopold Mozart, denn Wolfgang war am 11. 10. 66 10¾ Jahre alt) Klavierspielen gesehen haben, wie die größten Meister; und was Sie noch mehr verwundert haben wird, ist die von glaubwürdigen Leuten berichtete Tatsache, daß sein Spiel schon 3 Jahre zuvor meisterhaft war. Wohlgemerkt: beinahe alles, was er spielte, ist seine eigene Komposition, in all seinen Stücken und selbst in seinen Phantasien spiegelt sich der starke Charakter wider, der das Zeichen des Genies ist, jene Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die den göttlichen Funken der Eingebung verkündet, und die Anmut, die mit gutem Geschmack gepaart ist. Mit welcher Leichtigkeit und Ungezwungenheit hat er die schwierigsten Stücke vorgetragen, selbst einen Dreißigjährigen hätte man darob bewundert!

Ich habe unseren jungen Musiker oft gesehen und aufmerksam beobachtet. Er hat ein vortreffliches Ohr und seine feine Organisation ist für Musik äußerst empfänglich; als Sohn eines großen Musikers und als jüngerer Bruder einer Schwester, deren Spiel kaum weniger bewundert wurde, hat er als die ersten Geräusche in seinem Leben harmonische Töne in sich aufgenommen. Schon von Geburt an ist er mit jener Empfindlichkeit der Gehörwerkzeuge ausgestattet, die unter dem geringsten falschen Ton leidet. Diese Empfindsamkeit und Genauigkeit seines Ohres sind derart, daß bei falschen, scharfen oder zu starken Tönen ihm Tränen in die Augen treten.

Die Phantasie des jungen Mozart ist ebenso musikalisch wie sein Ohr; sie verfügt stets über eine Unmenge von Tönen zu gleicher Zeit; ein einziger angegebener Ton erweckt im gleichen Augenblick alle diejenigen, die eine melodische Reihenfolge und eine vollständige Symphonie hervorbringen können. Bei Leuten von ganz außergewöhnlichem Talent äußern sich alle Gedanken in den Zusammenhängen, die dieses Talent beeinflussen; das war sehr fühlbar bei unserem jungen Mann; manchmal war er unwillkürlich, wie durch eine geheimnisvolle Kraft getrieben, an das Klavier geeilt und brachte an diesem Laute hervor, die der lebendige Ausdruck des Gedankens waren, mit dem er in dem betreffenden Augenblick beschäftigt war.

Man kann zuversichtlich voraussagen, daß er eines Tages einer der größten Meister seiner Kunst sein wird; allein ist nicht zu befürchten, daß er nach solch früher Entwicklung frühzeitig altern wird? Es ist eine Erfahrungstatsache, daß frühreife Kinder oft schon in der Blüte ihrer Jahre verbraucht waren. Andererseits hat man Beispiele, daß Menschen, die mit einem ausgesprochenen Talent für irgend eine Kunst begabt sind, sich sehr lange gehalten haben. Solche Talente sind mit Einrichtungen ausgestattet, die durch den Gebrauch kaum irgendwie abgenützt werden, und es ist ersichtlich, daß die Arbeit den jungen Mozart gar nicht ermüdet."

— In der französischen Zeitschrift „Comoedia" veröffentlicht Boschot einen Brief, den Richard Wagner, damals in Paris, voller Begeisterung an Berlioz richtete (am 22. Aug. 1840 oder 1841). Den Anlaß gaben Aufsätze, die dieser über Beethovens „Fidelio" schrieb. Hier der Wortlaut im Original:

Cher Maître,

Je viens de lire votre article sur Fidelio. Soyez-en mille fois remercié! C'est une joie tout spéciale pour moi d'entendre ces accents purs et nobles de l'expression d'une âme, d'une intelligence si parfaitement comprenant et s'appropriant les secrets les plus intimes de la création d'un autre héros de l'art. Il y a des moments, où je suis presque plus transporté en apprenant cet acte d'appréciation, que par l'oeuvre appréciée elle-même, puisque cela nous témoigne d'une sorte incontestable qu'une chaine ininterrompue d'intime parenté rallie entre eux les grands esprits, qui — par ce lien seul — ne sombreront jamais dans l'incompris. Si je m'exprime mal, j'aime pourtant croire que vous me ne comprendrez pas mal.

Votre très dévoué
Paris, au jour de ma naissance. Richard Wagner.

(Teurer Meister, ich habe gerade Ihren Artikel über „Fidelio" gelesen. Seien Sie tausendmal bedankt. Es ist eine ganz besondere Freude für mich, diesen reinen und edlen Ausdruck einer Seele, eines Geistes zu vernehmen, der so vollkommen die tiefsten Schaffensgeheimnisse eines anderen Künstlers versteht und in sich aufnimmt. Es gibt Augenblicke, wo ich durch das Begreifen dieses Aktes der Wertschätzung erhobener bin als durch das beurteilte Werk selbst, weil das uns ziemlich unbestreitbar beweist, daß eine ununterbrochene Kette innerlich verwandter Beziehungen die großen Geister untereinander verbindet, die — einzig durch dieses Band — niemals sich unverstanden gegenüber stehen werden. Wenn ich mich auch schlecht ausdrücke, so hoffe ich trotzdem, daß Sie mich ganz gut verstehen werden.

Ihr sehr ergebener
Paris, an meinem Geburtstag.) Richard Wagner.

Auslands-Nachrichten

— In Chicago wird in den Opernspielplan aufgenommen: Tannhäuser, Tristan und Isolde, Meistersinger, Salome (Strauß), Pelleas und Mellisande (Debussy), Samson und Delila (Saint-Saëns), Werther, La Navarraise, l'Heure espagnol (Ravel).

— Einer Anregung des Pianisten Frederick Lamond folgend, stiftete die Académie américaine de Rom mit Unterstützung reicher Bürger Neuyorks einen Rom-Preis, der alljährlich für eine Dauer von 3 Jahren an einen amerikanischen Musiker, der aus dem Wettbewerb als Sieger hervorgeht, ausgegeben werden soll.

— Zur Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit Mexikos wollen die deutschen Kolonisten der Hauptstadt ein Beethoven-Denkmal schenken.

— Die Schmierfinken des „Dreimäderlhauses" machen in Amerika Schule. Dort hat ein Herr Sigmund Romberg ebenfalls Schuberts Lieder und Symphonien für eine dramatische Lebensskizze des Meisters ausgeschlachtet, um Geschäfte zu machen.

— Die Royal Carl Rosa Company in Bristol wird in dieser Spielzeit Tannhäuser, Lohengrin, Walküre und Meistersinger aufführen.

— Eine neue Musikzeitung „Fanfare" erscheint jetzt in London unter Leitung des Kritikers Leigh Henry.

— Edouard Risler wird in Paris in acht Abenden sämtliche Klaviersonaten Beethovens spielen.

— Willem Mengelberg wird in Amsterdam als Erstaufführung für Holland die Kammersymphonie für 23 Instrumente von Franz Schreker herausbringen.

— In Bologna bringt die Vereinigung „Musica nova" neue Werke italienischer Komponisten wie Tommasini, Busoni, Orefice, Guerrini, de Guarnieri, Pratella, Tedesco heraus.

— Die italienische Zeitschrift Musica d'Oggi hatte eine Rundfrage erlassen, welchen Einfluß Wagner auf die italienische Musik ausgeübt habe und ob dieser Einfluß gut oder schlecht gewesen sei. Eine sehr hübsche Antwort sei hier wiedergegeben: „Die Musik Wagners war für die von Vorteil, die sie studiert, und für die von Uebel, die sie nachgemacht haben."

Vermischte Nachrichten

— Ein internationaler musikpädagogischer Kongreß soll 1922 in Bern stattfinden.

— Für die im Sommer 1922 stattfindenden Festspiele in Salzburg sind Aufführungen Mozartscher Werke, außerdem eine Oper von Richard Strauß unter Leitung des Komponisten geplant. Prof. Max Reinhardt wird voraussichtlich ein für die Salzburger Festspiele besonders bearbeitetes dramatisches Werk herausbringen. Mit der künstlerischen Durchführung der Festspiele im Sommer 1922 wird der Direktionsrat der Wiener Staatsoper, Karl Lion, betraut werden, der neben Richard Strauß, Franz Schalk, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller jüngst in den Kunstrat der S. F. G. aufgenommen wurde.

— Die Salzburger Mozart-Woche hat die Uraufführung einer Komposition Mozarts gebracht, eines Adagios für Englischhorn, zwei Violinen und Cello, das Dr. Baumgartner aus dem Archive des Mozarteums ausgegraben und nach der Handschrift ergänzt hat. Das Werk wurde vom Fitzner-Quartett (Englisch Horn von Jäckel) gespielt.

— Drei bisher unbekannte Symphonien Haydns hat Dr. Diemand aus Wallerstein aufgefunden, die der Meister dem ehemals souveränen Hofe von Wallerstein überlassen hatte. Die Uraufführung fand im Oktober 1789 statt; das Honorar für die Werke bestand in einer 34 Dukaten schweren goldenen Tabatiere mit 50 Dukaten Inhalt.

— Ein etwa 70 Partiturseiten umfassendes, bisher völlig unbekanntes Werk Gustav Mahlers ist in seinem Nachlaß in Wien aufgefunden worden. Es handelt sich um den ersten Teil des „Klagenden Liedes".

— Der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gestiftete Beethoven-Preis im Betrage von 2000 Kronen für die beste Komposition auf dem Gebiete der Oper, des Oratoriums, der Kantate, der Symphonie, des Konzerts und der Sonate wird am 7. Mai 1922 verliehen. Bewerber müssen ihre Kompositionen bis zum 16. Dezember 1921 einsenden. Preisrichter sind: Robert Fuchs, Hermann Graedener, Ferdinand Löwe, Dr. Joseph Marx, Karl Prochaska, Franz Schalk und Franz Schmidt.

— Das Philharmonische (Kapellmeister L'hermet), das zweite städtische (Operetten-) und das Stadt-(Gewandhaus-)Orchester haben unter dem Namen Arbeitsgemeinschaft der in städtischen Theatern tätigen Orchester eine Interessengemeinschaft gebildet, deren Ziel es ist, durch gemeinschaftliches Zusammenarbeiten sich gegenseitig zu stützen und zu schützen. Der Zusammenschluß der drei Orchester ist eine Notwendigkeit, die u. a. auch durch die in Leipzig bestehende verwirrende Unklarheit in der Orchesterfrage gegeben war. Die wirtschaftliche Sicherheit und das berufliche Ansehen stehen in Gefahr. Die Arbeitsgemeinschaft will durch ihren Zusammenschluß verhüten, daß über ihren Kopf hinweg für sie ungünstigere Verhältnisse geschaffen werden könnten. B. E.

— Ein Wechselgastspiel der Wiener Staatsoper und der Comédie française in Paris soll für den Mai 1922 in Aussicht genommen sein. Die Wiener Oper würde mit ihrem gesamten Orchester und Chor im Théâtre française gastieren, und die Franzosen sollen im Wiener Opernhaus spielen. (Man scheint in Wien viel Geld zu haben.)

— Zu dem Aufsatz Hermann Kellers über die Chorlieder von Peter Cornelius in Heft 1 d. Jahrg. teilt uns Herr August Richard (Heilbronn) mit, daß er schon früher in Altenburg und auch im Jahr 1912 in Heilbronn mit dem gemischten Chorverein „Singkranz" die beiden achtstimmigen Chöre von Cornelius: „Der Tod, das ist die kühle Nacht" und „An den Sturmwind" zur Aufführung gebracht hat. Ferner schreibt uns Herr Richard zu unserer Notiz „Schubert-Uraufführung" im gleichen Heft, daß er schon vor 15 Jahren am Hoftheater in Weimar das Schubertsche Singspiel „Die Weiberverschwörung oder Frauenlist und Männerklugheit" in der Bearbeitung von Felix Mottl unter dem Namen „Der häusliche Krieg" wiederholt aufgeführt hat.

— Der Orden der Okkultisten, E. V., Berlin, teilt uns mit, daß sein Präsident, Friedrich Weber-Robine, zum Professor der Philosophie und Musik an der Orientalischen Universität zu Washington ernannt und zugleich zum Prüfungskommissar für deutsche Doktorkandidaten beider Fächer bestellt wurde. Seine Ernennung ist von der amerikanischen Regierung beglaubigt worden.

*

— Zu unsern Bildern. Wir freuen uns, den Lesern noch ein Bild von Engelbert Humperdinck bringen zu können.

Schluß des Blattes am 10. November. Ausgabe dieses Heftes am 1. Dezember, des nächsten Heftes am 15. Dezember.

Briefkasten

Musikfreund in Leipzig. Der Zeitschrift des Vereins der deutschen Musikalienhändler entnehme ich die hocherfreuliche, tiefbeglückende Nachricht, daß es „dem Bemühen zweier großer Verlagsfirmen gelungen ist, ein „Grieg-Album für Mandoline und Klavier" der Mitwelt zu bescheren. Die Zeitschrift glossiert diese „Geschäftstüchtigkeit" gebührend, nur schade, daß sie die Namen der Verleger nicht angibt. Zu hübsch: Erotikon für Mandoline und Klavier. Da werden die Plektrons schon in der Westentasche erbeben. Für weitere Albüms empfehle ich: Kreisleriana für Piston und Harfe, Wanderer-phantasie für Pikkolo und Ziehharmonika, Appassionata für Zither und Harmonium, Isoldens Liebestod für Kontrafagott, Triangel und Celesta. Für Arrangschemangs halten wir uns bestens empfohlen. Nu, nä, es läwe die Gonjungdur, besonders in Leibzch. Ja, die Herren großen Verleger an der Pleiße verstehen das Geschäft. Im nächsten Heft wird Paul Marsop ein wenig mit ihnen abrechnen, da die Gewaltigen, denen es auf eine hundertprozentige Erhöhung nicht ankommt, gegen die Kulturabgabe, mit ihrem zehnprozentigen Zuschlag (höchstens), Sturm laufen, natürlich nicht wegen der Gulbur, sondern wegen ihrer hochgeschätzten Bäuche.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Von der Kulturabgabe.

Von Paul Marsop.

I.

Als Hofrat Dr Friedrich Rösch und ich uns auf der diesjährigen stark besuchten Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins über das Thema „Kulturabgabe" verbreiteten, ging endlich einmal wieder eine kräftig aufrüttelnde, Alle mitfortreißende Bewegung durch die Reihen der so gern im Geruhsamen verharrenden Tonkünstler. Kein Wunder. Muß es doch nachgerade der Denkfaulste und Schwerfälligste schaudernd begreifen, daß uns nicht nur demnächst an allen Enden und Ecken des Vaterlandes Not und Elend angrinsen werden, daß es vielmehr auch in Bälde um Sein oder Nichtsein des edelsten, des geistige Hochwerte erzeugenden Deutschlands, des letzten und besten uns verbliebenen Volksbesitzes gehen wird. Was hat es auf sich mit Richtungsstreit, mit Doktorfragen der berufsständischen Organisationen, mit allerhand auf persönliche Wünsche und Bedürfnisse zugeschnittener Politik, wenn im Boden, der das Nährkorn trägt, Tag für Tag neue tiefe Risse aufklaffen, wenn die Gefahr des Zusammenbruches unseres gesammten Bildungswesens mit jeder Stunde näher rückt? Wie lange werden Bilder- und kunstgewerbliche Museen, naturwissenschaftliche Sammlungen, Bibliotheken noch offen bleiben können, wie lange die gegenwärtig durch mancherlei just nicht einwandfreie Finanzpraktiken mühsam über Wasser gehaltenen Bühnen, Konzertinstitute besserer Art, Musikschulen noch fortzuarbeiten fähig sein? Und die schwerste, die eigentliche Schicksalsfrage: wie lange werden jene, die, im Gegensatz zu den geschäftskundigen Tantièmenschreibern, Modemalern, Konjunkturkomponisten „der Gottheit lebendiges Kleid wirken", die dafür sorgen, daß die Welt nicht im Althergebrachten erstarre, im Urvätergerümpel verstaube, die dem ganzen öffentlichen Schriftwesen und Kunstleben überhaupt erst Antrieb und zugleich ideale Beflügelung geben — wie lange werden die Schöpferischen, die Neues Hervorbringenden noch Feder und Stift zu führen vermögen?

Sie sind in unserem jammervoll verelendenden, durch beutegierige, wahnwitzige Feinde aufs Blut gepeinigten, von unseligem Parteihader zerrissenen, vom Gift des Materialismus zerfressenen Deutschland am schlimmsten daran. Die aber, die am besten wissen, was jener Wirken in sich schließt und für die Nation bedeutet, die deutschen Verleger und ihre ihnen schier über den Kopf gewachsenen Helfer, die Sortimenter: sie, nicht zum geringen Teil engsichtig, in blinder Selbstsucht befangen, schickten sich an, die Quellen zu verschütten, die die germanische Kultur speisen sollen. Zu undurchdringlichen Ringen verbunden, möchten sie die redlichen produktiven Geistesarbeiter — es gibt auch solche, meine Herren in der Leipziger Zwingburg! — für alle Ewigkeit auf denkbar schmalste Kost setzen. Wasmaßen, wie der alte Generalmusikdirektor Franz Lachner von seinen kläglich besoldeten Orchestermusikern zu sagen pflegte, „hungrige Hunde gut jagen". Nicht um etwelchen Protektionskindern mit Staatspensionen ein Drohnendasein zu gewähren, sondern weil der Notstand der Schöpferischen, sofern er noch einige Zeit andauerte, sich gar vergrößerte, Deutschland seiner besten, vielleicht seiner einzigen Zukunftsmöglichkeiten berauben würde: deshalb, einzig und allein deshalb wird versucht, den Gedanken der Kulturabgabe in die Tat umzusetzen.

Man drängt mich, des Eingehenderen zu erörtern, was die Freunde der Sache mit ihr beabsichtigen, was ihre äußerst rührigen, in der Wahl der Kampfmittel oft recht bedenkenlosen Feinde ihr entgegenhalten. Der Schriftleiter der „Neuen Musik-Zeitung" ersuchte mich, an dieser Stelle, wo ich im Laufe der Jahre schon so Manches gegen Reaktionsgelüste, Selbstsucht, aufgeblähten Dünkel, undeutsches Denken und Dichten durchgefochten habe, das Wort zu ergreifen. Merkwürdig: geht es hart auf hart, dann muß immer wieder einer aus unserer kleinen in Ehren ergrauten idealistischen Sturmtruppe seine Haut zu Markte tragen. Ich kenne mehr wie einen jungen Künstler und Kunstschriftsteller, der im stillen Kämmerlein die Faust ballt, sich aber vor Aller Augen mit den Mächtigen dieser Tage, mit der goldenen Internationale, deren Anschauungen und Praktiken großkapitalistische Verleger sich bedenklich nähern, und mit den wildverregten, die Nicht-Handarbeiter gesinnungstüchtig niederbrüllenden Massen nicht „anlegen" mag. Von denen nicht zu sprechen, die, um sich befreundeten Gönnern zu empfehlen, den zäh und schwer um Verbesserung des Looses der Urheber Ringenden standesverräterisch in den Rücken fallen — nach dem Muster der Bolschewisten deutscher Zunge, die unserem Heere die Siegfriedwunde schlugen. Je nun, „alles ist nach seiner Art".

Unsereiner tritt also wieder einmal in die Bresche. Hat dabei freilich keineswegs allein die Musik in den Kreis der Erwägungen zu ziehen, muß auch gelegentlich mit rauher Kehle aber deutlicher Aussprache und eindringlicher Betonung das garstige politische Lied anstimmen. Um so besser! Man kann nicht genug dazu tun, daß die dumpf daher duselnden, jedem Agentenschwindel, jeder skrupelfreien Unternehmermache zum Opfer fallenden oder als moralisch Haltlose ein Parasitenleben führenden Musiker zu klar blickenden, verantwortungsbewußten Staatsbürgern werden. Anderseits ist ein offenes, ernstes Wort mit den Verlegern zu reden. Es gibt gerade und krumme Charaktere unter ihnen. Die ersteren sind, einem unerforschlichen Naturgesetz zufolge, allmälig seltener geworden. Mit Wehmut entsinnt man sich eines Wilhelm Herz, den sein Schutzbefohlener Paul Heyse zu seinen besten Freunden zählte, eines Eugen Spitzweg, der sich auf Vorschlag Hans von Bülows des eben erst flügge gewordenen Richard Strauß väterlich annahm. Das waren groß denkende Männer. Von den Lebenden wüßt' ich ihnen am ehesten den durch ein unerklärliches Ungefähr an der Pleiße zur Welt gekommenen Max Brockhaus, den hochherzigen Förderer Hans Pfitzners, zu vergleichen. Fraglos hat er noch manche vornehme Genossen. Nur meiden sie die Oeffentlichkeit. So kann man ihr Wirken schwer würdigen.

Ueber die Stellung des Verlegers zum Verfasser, über das Verhältnis vom Schöpfer zum Verwerter, über das allermeiste, das für eine gerechte und wirtschaftlich zweckvolle gesetzliche Festlegung und Sicherung der legitimen Ansprüche des Eigenwerte erzeugenden Schriftstellers, Malers, Musikers in Frage kommt, hellte uns einer die Augen auf, dessen Namen die

Geschichte unter den Erziehern der Deutschen mit an erster Stelle verzeichnen wird: Ferdinand Avenarius. Unermüdlich ist er Jahrzehnte hindurch in unzähligen Eingaben und vom „Kunstwart" veröffentlichten beweiskräftigen Aufsätzen für das gute Recht des Autors eingetreten; wer in unserer Angelegenheit mitreden will, muß sich zuvor die Flugschrift des Dürerbundes mit dem vortrefflich gewählten Titel „Urheberschutz und Urheberschatz", restlos einverleibt haben. (Nr. 65, München, Callwey.) Avenarius ist als Vater der Idee der Kulturabgabe anzusprechen. „Kulturabgabe": das Wort ist nicht schön, gibt zu Mißdeutungen Anlaß. Beabsichtigt ist nicht, wie ein österreichischer Landsmann sagen würde, ein Kulturverschleiß; es soll nicht etwa an öffentlichen Verkaufsstellen Kultur pfundweise abgegeben werden, wie der Bäcker den Ladengast mit Brot bedient. Es soll auch nicht ein Mensch, der wahrhaft kultiviert ist — der Fall wird ja immer seltener — dafür noch Strafe zahlen müssen. Lassen wir, weil es sich denn doch um die Sache dreht, das Schlagwort nachsichtigerweise so lange im Umlauf, bis es durch eine sinnvolle Benamsung ersetzt sein wird. Hinaus läuft es darauf, daß vorgeschlagen ist, beim Verkauf eines Bildes, eines Notenheftes, eines Buches bescheidene Zuschläge zu erheben, die, so lange das betreffende Werk gesetzlich geschützt ist, unter allen Umständen dem Urheber einen angemessenen Anteil am materiellen Ertrag sichern sollen, und die, sofern ein Werk, für das die Schutzfrist ablief, in Rede steht, dazu zu dienen bestimmt sind, bedürftige Urheber zu unterstützen, die Veröffentlichung gehaltvoller neuer Werke zu fördern und die Verbreitung derartiger Werke zu mäßigen Preisen über alle Volksschichten hin zu erleichtern. Nahe liegen Einwände allgemeiner Art wie die, man würde damit auch ein geistig unfruchtbares künstlerisches und literarisches Proletariat vermehren; man dürfe dem Federführenden nicht die Beschaffung seines Handwerkszeuges, den Aufbau seiner Hausbücherei verteuern; millionengesegnete Produzenten, als da wären Sudermann und Lehár, möchten doch für minder glückliche Genossen milde Stiftungen machen. Eine unbeschränkte Großherzigkeit der Geschäftsfirmen Sudermann, Courths-Mahler, Lehár, Leo Fall und Co. vorausgesetzt, würde es, denk' ich, ein ehrenhafter Künstler ablehnen, sich mit Brosamen, die vom Tisch der Genannten abfallen, notdürftig durchzufretten. Dagegen wäre es für ihn durchaus nicht peinlich, sich an eine von allgemein geachteten Kollegen taktvoll und diskret verwaltete, aus den Eingängen der Kulturabgabe gespeiste Unterstützungskasse zu wenden — wie es denn auch namhafte Poeten und Musiker seither nicht für beschämend gehalten haben, die Hilfe der Schiller-Stiftung, der Hamburger Dichter-Gedächtnis-Stiftung, der dem Allgemeinen Deutschen Musikverein angegliederten Stiftungen zu erbitten und entgegenzunehmen. Daß man es einem Kunstkritiker oder Pädagogen ermöglichen wird, die von ihm berufsmäßig benötigten Bücher und Noten ohne Aufschlag zu beziehen, versteht sich von selbst. Die mehr als hinkende Logik endlich, der begabte Tonsetzer und Schriftsteller müsse darben, weil, Gott sei's geklagt, nicht wenige Unbegabte, Verlumpte, als Kaufleute, Juristen, Handwerker, Gescheiterte im Tempel Apollos oder in der Redaktion des obermittelthüringischen Generalanzeigers einen Unterschlupf suchen, sie kann doch kein Verständiger zur seinigen machen. Auf diesen Punkt wird später zurückzukommen sein.

Die Kulturabgabe ist auf dem Marsch: Theaterbarrikaden werden sie nicht aufhalten. Unter der, wie stets, straffen, zielbewußten Führung Friedrichs Röschs haben sich drei maßgebende Körperschaften: die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der Reichswirtschaftsverband der bildenden Künstler und der Schutzverband Deutscher Schriftsteller zusammengetan, um angedeutete gesetzgeberische Maßnahmen so rasch und so wirksam als möglich in die Wege zu leiten.

II.

Für den Urheber auf dem Gebiet der Musik, für den Komponisten ist entscheidend die Veröffentlichung seiner Werke durch den Druck und das Aufgeführtwerden. Wie sieht es heute damit aus?

Der Herstellungspreis eines Liederheftes von mittlerem Umfange in anständiger, schlichter Ausstattung belief sich früher durchschnittlich auf 100, beträgt jetzt 1000—2000 Mark. Die Drucklegung eines Streichquartettes erheischte ehedem ungefähr 1000, erfordert heute bis 10 000 Mark. Neues Opern-Notenmaterial war vor dem Kriege um 15- bis 20 000 Mark herzurichten; gegenwärtig verschlingt es 100- bis 200 000. Seinerzeit nannte man das ein Vermögen. Wie lange werden selbst außergewöhnlich kapitalkräftige Verlagshäuser solche Aufwendungen noch tragen können? — wenn anders nicht Tonschöpfungen Richard Straußens, nunmehr auch solche Hans Pfitzners in Rede stehen. (Die syphilitisch verseuchte Operetten-, die gemeine Potpourri- und Kaffeehausmusik-Ware, die ein Verleger, der auf untadeligen Ruf hält, nicht mit dem Aermel streifen mag, bleibt hier außer Betracht.) Wobei noch zu bedenken, daß sich die genannten Summen weiterhin von Monat zu Monat im gleichen Verhältnis erhöhen werden, in dem der von einer bemitleidenswert schwachen Reichsregierung geduldete Papierwucher und die von gewissenlosen Demagogen inszenierten Lohntreibereien die Kosten höher und höher schrauben. Die Noten durch Abschreiben vervielfältigen? Wie viele Käufer würden sich für ein geschriebenes Liederheft finden? Davon nicht zu reden, daß das Kopieren von tausend Stück erheblich mehr ins Geld fallen würde als das kostspieligste Drucken, und daß wir von dem Elend handschriftlich gefertigter fehlerdurchsetzter Orchesterstimmen schon vor einem Dezennium und länger mehr denn genug hatten. Was also beginnen? Durch liebevolles Anschauen seiner Manuskripte vermag der Komponist ebensowenig seinen knurrenden Magen zu besänftigen als der indische auf dem Wege zur Heiligkeit begriffene Büßer durch unausgesetztes Betrachten seines Nabels. Er muß also den Musen den Rücken kehren, was sie öfters ohne Bedauern hinnehmen dürften, was jedoch in anderen Fällen einen fühlbaren Verlust an Nationalgut ausmachen würde. Geistiger Volksbesitz, den man nicht ständig bereichert, zerbröckelt, schwindet dahin, zumal im Bereich der Schöpfungen der Musik, mit denen die Nachwelt rascher die Fühlung verliert als mit denen der Dichtung, der Plastik, der Malerei. Die Geschichte der englischen Chor-, der italienischen Instrumentalmusik lehrt, wie bedeutsame Fähigkeiten durch Nichtausübung verkümmern. Versuchen wir es damit, daß wir dem sich redlich mühenden, nicht auf Börsenspekulation mit Tonwerken eingestellten Verlage aus dem Ertrag einer Kulturabgabe für die Drucklegung von Kompositionen, in denen sich originale Erfindung, Können, ernstes Streben kundtun, Zuschüsse leisten. Allheilmittel gibt es nicht. Liegt aber Einer todwund danieder — und mit dem politisch-wirtschaftlichen befindet sich auch das seelisch-geistige Leben des zu Boden gestreckten Deutschlands in einer Krise höchster Fiebergrade —, dann wäre es verbrecherisch, auf Heilungsversuche, die nach menschlicher Voraussicht Erfolg versprechen, aus Ueberbedenklichkeit zu verzichten.

Die Verbreitung eines Musikwerkes durch den Druck ist zumeist die Brücke zum Aufgeführtwerden, vorausgesetzt eben, daß, soweit Orchester-, Chorstücke, Opern in Frage kommen, Anschaffungspreis und Aufführungslasten erschwinglich seien für Konzertinstitute und Theaterleitungen, die den guten Willen haben, beachtenswerte Neuheiten zu bringen.

Ein süddeutsches Orchester von altgefestigtem Rufe veranstaltet im heurigen Winter zehn „große" Konzerte, einige davon mit Unterstützung einer befreundeten Chorgemeinschaft. Das Gesamtprogramm wartet mit sage und schreibe zwei nicht besonders dickleibigen neuen Partituren auf. (Aehnlich war's im vergangenen und im vorvergangenen Jahre.) Ich wende mich an einen Vertrauensmann der ausgezeichneten Instrumentalisten und frage: „Nun, und die Pflichten, die Ihr gegen die Lebenden zu erfüllen hättet? Muß denn wahrhaftig ein Autor erst unzweifelhaft totgestorben und in einem halben Dutzend Musikgeschichten mit Suppengrün, Eichenlaub und Lorbeer geschmückt worden sein, ehe sein Geist bei Euch zum Handkuß antreten darf?" „Ja, Sie wissen doch: was heute geschrieben wird, ist gewöhnlich verteufelt schwer zu spielen! Da braucht es eingehendes Studium; der Operndienst läßt

uns aber für Proben elend wenig Zeit." „Schön! Dann mögen doch die Herren an den zehn Abenden der Einfachheit halber ihre getreuen Hörer zehnmal mit Beethovens C moll-Symphonie erfreuen; das zieht unter allen Umständen — und das verehrliche Publikum wäre im vornherein auf dem Gipfel des Entzückens, weil es sich nicht im geringsten anzustrengen nötig hätte!" „Sie werden bitter! Doch seien Sie gerecht: sind wir nicht auf den vollgepropften Saal unbedingt angewiesen, um die uns von der Bühnenintendanz gewährten, gegen die der halb- oder viertelsmusikalischen Tenöre weit zurückstehenden Bezüge leidlich aufzurunden, Frau und Kind zu erhalten? Und der *springende Punkt*: erkundigen Sie sich doch bei dem Verlage X., was er für Lieferung des Materials der Ouvertüre von Y. berechnet! Wie sollen wir das zahlen?" — — Weit davon entfernt bin ich, den Darlegungen des geschätzten Kammermusikers vollinhaltlich zuzustimmen. Eine Stamm-Zuhörerschaft wird um so konservativer, das ist träger, je mehr Alteingehämmertes, längst Ohrgerechtes man ihr vorsetzt. Zudem bewährt sich ein geborener Dirigent auch darin, daß er selbst Häkliges, Verwickeltes mit verhältnismäßig wenigen und kurzen Proben erschöpfend bewältigt. Des weiteren lehnten es, wie männiglich bekannt, die außerordentlich schlagfertigen Wiener Philharmoniker zu wiederholten Malen aus reiner Faulheit ab, sich mit einer von Rechts wegen zu berücksichtigenden Neuheit zu befassen. All' dies mit in Rechnung gezogen ist es dennoch unumstößlich, daß eine Reihe bekannter deutscher Orchester- und Chorvereinigungen der Aufgabe, ihrer Zeit ehrlich zu dienen, letzten Grundes nicht oder ungenügend nachkommt, weil die Materialkosten für sie allgemach unerschwinglich werden, daß sich diese Reihe von Jahr zu Jahr mehrt, daß man im Uebrigen, um doch auch mit Neuem zu paradieren, jeweils der Versuchung unterliegt, sich von streberischen Halbbegabten auf dem Wege etwelcher Schiebung zu gelinderen Bedingungen Nichtigkeiten aufschwatzen zu lassen. — Da muß demnach gleicherweise aus den Erträgen einer Kulturabgabe nachgeholfen werden.

Diese soll also auch dem säuberlich arbeitenden, pflichtbewußten Verleger dienen. Damit ist nicht gesagt, daß es für unseren Buch-, Musik- und Kunstverlag nicht hoch an der Zeit sei, seine Geschäftspolitik gründlich zu revidieren — *in seinem eigenen, bestverstandenen Interesse*. Wie ich Anno 1916 in einer Studie „Zukunftsaufgaben des deutschen Musikverlages" (Heft 22) an dieser Stelle auseinandersetzte, war es eine falsche Rechnung der Breitkopf und Härtel, Peters, Litolff, Steingräber, seinerzeit die an sich höchst dankenswerten, recht guten, zum Teil vortrefflichen „Volksausgaben" wohlfeil herauszubringen, dabei aber an den nicht selten überhohen Preisen für Neuheiten festzuhalten. Die Masse der Käufer stürzte sich auf die Volksausgaben und ließ das Neue mehr und mehr links liegen. Nicht zum wenigsten hieraus erklärt es sich, weshalb sich die Allgemeinheit dem zeitgenössischen Schaffen zusehends entfremdete. Des weiteren: warum raffte sich die Gesamtheit der ehrengeachteten, also der keinen Schund vertreibenden Verleger noch nicht zu einem energischen Einspruch dagegen auf, daß für eine Wiedergabe des „Egmont", der „Zauberflöte", der „Eroica" ebenso eine „*Lustbarkeitssteuer*" erhoben wird wie für die Veranstaltung von Tanzunterhaltungen, die an der Straße zum Bordell liegen, und für die Vorführung irgendeines Kinodrecks? Schöpfungen Goethes und Beethovens sind keine Lustbarkeits-Exponenten, sondern *unentbehrliche Volksbildungsmittel*. Was den Empfänglichen im Theater und Konzert erhebt, das wünscht er auch seinem Hausbesitz einzureihen; je mehr aber der Zugang zur öffentlichen Wiedergabe der genannten Werke erschwert wird, um so tiefer sinkt die Verkaufsziffer. Tua res agitur! Gleicherweise verwunderlich ist es, daß sich die Verleger immer noch nicht ein Herz faßten und einhellig gegen die *Musikagenten* vorgingen, die Unterdrückung dieser allerschlimmsten Kunstschädlinge und Blutsauger nicht mit aller Energie betrieben. *Der solide fortschrittliche Musikverlag hat keinen ärgeren Feind als den Musikagenten.* Denn letzterer sträubt sich mit Händen und Füßen dagegen, daß der ausübende Künstler Anderes als bereits zu Urvätertagen Bestbewährtes auf die Vortragsordnung setze: „sonst geht *mir* das Publikum nicht hinein!" Der weitblickende Geheimrat Oscar von Hase schrieb mir vor fünf Jahren, es wäre, als er sich im Vorstande des Allgemeinen Deutschen Musikvereins befand, die Ausführung eines „Planes gegen das Agententum" vorgesehen gewesen. Weshalb blieb selbiger Plan auf dem Papier stehen, was hatte er damit zu tun, daß Herr von Hase aus dem Vorstande jenes Vereins ausschied? Nebenbei: wie stellen sich eigentlich die Verleger zu *den* Sortimentern, die zugleich Konzertbüro-Inhaber, will sagen Musikagenten sind? Als rührigem Sortimenter liegt es Fridolin Zwischenhuber ob, möglichst viel Neuheiten zu vertreiben; als Konzertagent drückt er nach Möglichkeit das ewig Gestrige durch. Wie findet sich der Verleger mit den zwei in der Brust Fridolins wohnenden Seelen ab? Sicherlich ist es Verleumdung, wenn behauptet wird, Verleger und Sortimenter steckten gemeiniglich unter einer Decke; verständigerweise hat man es betrübt, aber ergebungsvoll hinzunehmen, daß Einem der Verleger klagt, der Sortimenter treibe die Preise schnöde in die Höhe, und daß Einem der Sortimenter vorstöhnt, die Hauptschuld an der Ueberteuerung treffe den Verleger. Wie es die freundlich-feindlichen Brüder in Wahrheit untereinander halten, wird dem Uneingeweihten bis zum jüngsten Tage ein Rätsel bleiben. Bei Versuchen, hierüber Belehrung zu erlangen, stößt er auf die undurchdringliche Mauer der Geschäftsgeheimnisse. Hingegen kann Jeder das Tagewerk des Urhebers bis ins Kleinste verfolgen. Komponisten und Schriftsteller haben höchstens Geschäftsgeheimnisse, sofern sie abschreiben. Dergleichen jedoch wird in der Regel etwas früher oder später aufgedeckt.

Noch eine Frage zur Verlagspolitik. Welche Summen haben die reichen Musikverlags-Anstalten, die ja gemeinnützige Werke von hoher Bedeutung wie die Bibliothek Peters aufrichteten, neuerdings für die Erhaltung kulturfördernder, in ihrem Fortbestehen schwer bedrohter Konzertinstitute gezeichnet? Zweifellos gewaltige, dem gediegenen Wohlstand ihrer Häuser und dem flotten Geschäftsgang der Gegenwart entsprechende. Man sollte aber mit diesen hoch dankenswerten, unermeßlichen Segen spendenden Guttaten nicht hinterm Berge halten. Sie könnten beispielgebend wirken.

III.

Leider haben einige jüngere Heißsporne unter den Verlegern durch einen ungeschickten Schritt bei den Urhebern wie bei den die Entwicklung unserer Angelegenheit aufmerksam verfolgenden Kunstfreunden eine heftige, nicht leicht zu beschwichtigende Erbitterung hervorgerufen, ihre Kollegen in einen üblen Sumpf hineingeritten.

Der „Börsenverein der Deutschen Buchhändler" zu Leipzig, die hochangesehene, alle namhaften Buch- und Musikalienverleger zu ihren Mitgliedern zählende Körperschaft, hat sich vorläufig mit der Kulturabgabe noch nicht befreundet. Unter seinem Schutz und Schirm wurde eine umfangreiche „Denkschrift" angefertigt und in Tausenden von Exemplaren an Künstler, Schriftsteller, Behörden, Volksbibliotheken, gemeinnützige Vereine geschickt; auf angehefteten Zetteln ersuchte man, in Benutzung beiliegender Karten dem Verein bezügliche Meinungsäußerungen zukommen zu lassen. Nichts bemerkt wurde darüber, ob und in welcher Ausdehnung beabsichtigt wäre, auch *für* die Kulturabgabe sich erhebende Stimmen vor die Oeffentlichkeit zu bringen. Herstellung und Versendung dieser Denkschrift müssen ein hübsches Stück Geld gekostet haben; schade, daß es nicht dazu verwendet wurde, ein neues wertvolles wissenschaftliches Werk zum Druck zu befördern oder Bettelhonorare, wie sie heute so manchen redlichen, die Allgemeinheit mit ihren Gedanken bereichernden Urhebern gezahlt werden, ein wenig aufzubessern. Das Heft trägt den Titel „*Die neue Bildungssteuer*"; in Klammern folgt das Wort Reichskulturabgabe[1]. Hiermit stellt man ersichtlich die „neue" geplante

[1] *Anmerkung*. Bitte schön: Kulturabgabe, nicht *Reichs*kulturabgabe! Reichskulturabgabe schmeckt nach einem törichten, ganz und gar nicht beabsichtigten Sozialisierungs-Versuch. Vergl. weiter unten die Anmerkung zu Abschnitt IV.

Bildungssteuer im Betrage von zehn Prozent in Gegensatz zu den älteren Bildungssteuern im Betrage von einigen hundert Prozenten und darüber, wie sie, mit allmäligem Anwachsen, seit Kriegsbeginn in Form von Verleger- und Sortimenter-Zuschlägen dem Käufer aufgerechnet wurden. In der Ueberschrift wird also, wenigstens durch unmißverständliche Andeutung, ausgleichende Gerechtigkeit geübt.

Bedauerlicherweise nicht im Inhalt. Es bräuchte einen geschwollenen Folioband, um alles Schiefe und Verkehrte in der Denkschrift Aufgespeicherte Satz für Satz zu widerlegen. Da ich als Urheber, qua Proletarier, über die dem Börsenverein zu Gebote stehenden Schätze an Papier nicht verfüge, muß ich mich damit begnügen, ihren Kern herauszuheben. Er findet sich in folgenden, Herrn Dr Willrath Dreesen, dem Repräsentanten des Hauses Reclam, zu verdankenden Sätzen: „Kein Urheberrecht kann etwas daran ändern, daß von den hundert Teilen, aus denen die Umsatzziffer im Buchhandel immer besteht, die irgendwie durch Handarbeit an der Herstellung und am Vertrieb beteiligten Menschen sich den Hauptanteil gesichert haben und sich ihn unter keinen Umständen nehmen lassen, weil sonst tatsächlich ihre wirtschaftliche Existenz unmittelbar in Frage stünde. Mit dem Rest müssen sich Verleger und Autoren begnügen und zwar in der Reihenfolge Verleger — Autoren. Davon wird der Verleger, wenn es noch irgend geht, immer so viel beanspruchen, daß er existieren kann. Was übrig bleibt, wie wenig auch immer es sei, ist für den Autor; denn er kann im wirtschaftlichen Geschehen zeitweilig tatsächlich am ehesten entbehrt werden.“

Ohne Weiteres bin ich davon überzeugt, daß nicht wenige deutsche Verleger, als sie diese hanebüchenen Sätze lasen, entsetzt die Hände über dem Kopf zusammenschlugen. Mögen sie Vorsorge dafür treffen, daß solch unglaublich kompromittierende Entgleisungen in Verlautbarungen, dazu bestimmt, die Gesamtanschauungen eines in unserem Kulturleben führenden Standes zum Ausdruck zu bringen, künftig vermieden werden. Indessen darf es ihnen nicht erspart bleiben, daß wir den nun einmal in alle Welt hinausposaunten Unsinn verdientermaßen abfertigen.

Also: die „irgendwie durch Handarbeit an der Herstellung und am Vertrieb beteiligten Menschen“ sicherten sich den „Hauptanteil“, werden ihn, komme was da wolle, behaupten, „weil sonst tatsächlich ihre wirtschaftliche Existenz unmittelbar in Frage stünde“. Vor einigen Monaten ging eine Notiz durch die gesammte bürgerliche Presse, des Inhalts, die Befürworter der Kulturabgabe gehörten alle miteinander der radikalsten Linken, wenn nicht den Bolschewisten an; die ganze Geschichte wäre ein verrückter Sozialisierungsversuch wie andere mehr. Unlängst war in einer weitverbreiteten süddeutschen Zeitung zu lesen von dem „Versuch, die Literatur in die allgemeine sozialdemokratische Tellerleckerei mit hineinzuziehen und sie dadurch völlig zu korrumpieren“. Aus welchem Verlagskontor flogen die fetten Enten auf? Dr Rösch und die mit ihm auf einer Linie vorrückenden Männer im Reichswirtschaftsrat sind nichts weniger als Sozialdemokraten; der Sitzung des Münchner Journalisten- und Schriftstellervereins, in der eine Entschließung zu Gunsten der Kulturabgabe einstimmig angenommen wurde, wohnten nur sich zu den mittleren Gruppen und zu den Rechtsparteien zählende Mitglieder bei; unter den Dreihundert, die auf der Nürnberger Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine Resolution mit ähnlichem Text faßten, befanden sich vielleicht drei Mehrheitssozialdemokraten, kein „Unabhängiger“; meinerseits stehe ich den Deutschnationalen nahe. Inzwischen aber scheint jene, wie anzunehmen, kleine, doch „aufs Ganze gehende“ Verlegergruppe, für die Herr Dr Dreesen das Wort ergriff, ihrerseits zu denen um Scheidemann, Wirth und Gradnauer abgeschwenkt zu sein. Denn Herr Dr Dreesen stellt nicht nur die Interessen des Handarbeiters voran; er legt sich, wie aus seinen Worten hervorgeht, darauf fest, daß Setzer, Falzerinnen, Buchbinder und die in ihrer Sphäre beschäftigten Reinigungsfrauen bis in alle Ewigkeit den Hauptanteil vom Ertrage des Buches, des Musikwerkes erhalten werden. Während früher eine „gottgewollte Abhängigkeit“ aller Untertanen vom Thron des Monarchen als Dogma galt, sind wir also heute glücklich soweit, daß eine gottgewollte Abhängigkeit des Neues ersinnenden Gehirnarbeiters vom Handarbeiter verkündet wird. Nicht doch, Herr Dr Dreesen: wenn — was seine Zeit will — die umnebelnden Wirkungen des Revolutionsfusels sich verflüchtigt haben, dann werden auch gescheite Sozialdemokraten, an denen es ganz gewiß nicht fehlt, sich wieder klar machen, daß der Urheber, der Erfindende, das Wichtigste und Wesentlichste leistet, wasmaßen er doch die ganze geistig-wirtschaftliche Maschinerie erst in Bewegung setzt, und daß er demzufolge mit Fug für sich den Hauptanspruch auf Entgelt vertritt; daß, von Vernunft wegen, in zweiter Reihe der Organisierende, der Verleger steht und an dritter der Handarbeiter. Vermutlich sind die Verfasser der Denkschrift im Grunde ihres Herzens der gleichen Ansicht; nur fehlt es ihnen an Zivilcourage, die überspannten Forderungen der Massen mit dürren Worten abzuweisen.

Nach dem Generalwirtschaftskrach, dem wir zweifelsohne zusteuern, werden sich auch die Handarbeiter im Buchgewerbe mit bescheideneren Löhnen zufrieden geben. Ihre wirtschaftliche Existenz stünde in Frage, wenn sie nicht ihre Forderungen denen des Urhebers voranstellten? Bittschön, würden der Kohlenschaufler, der Gießer in der Fabrik nicht „tatsächlich unmittelbar“ verhungern, falls die Physiker und Chemiker im Laboratorium keine frischen Ideen herausförderten oder streikten? Weshalb verschließt sich Herr Dr Dreesen dieser Grundwahrheit? Nach ihm kann der Autor im wirtschaftlichen Geschehen „zeitweilig tatsächlich“ am ehesten entbehrt werden. Wie nun, wenn der Autor „zeitweilig tatsächlich“ nichts mehr zu Papier brächte? Wie sähe es dann mit dem wirtschaftlichen Geschehen in der großen Seestadt Leipzig aus, wer vermöchte dann noch die uns Allen unentbehrlichen Reclam-Hefte auf garantiert holzfreiem Papier zu drucken? „Schreckgespenster!“ entgegnen achselzuckend etliche Leipziger Hochgebietende. „Stellen wir unsere literarischen Kulis vor die Wahl, eine Brotrinde und brav schuften oder gar nichts, so greifen sie nach der Brotrinde, zumal falls sie so leichtsinnig waren, eine Familie zu gründen.“ Wenn nur nicht der Kuli eines Tages durchbrennt! „Mit dem Rest“, sagt Herr Dr Dreesen, nämlich mit dem, was übrig bleibt, so die Herren Handarbeiter gesättigt sind, „müssen sich Verleger und Autoren begnügen, und zwar in der Reihenfolge Verleger — Autoren.“ Johann Friedrich Freiherr von Cotta dachte nicht gerade gering von sich und warf auch just nicht mit dem Gelde. Hätte ihn aber Jemand weihräuchernd mit den Worten angeschmeichelt, ihm gebühre der Vorrang vor Goethe und Schiller, so würde er entgegnet haben: „Sie entschuldigen, mein Wertester, wir sind nicht in den Hundstagen!“ „Zuerst muß der Verleger existieren können“, versichert Dr Dreesen. Nein, zuerst müssen Schriftsteller und Komponisten schreiben können; sonst mahlt die Mühle nicht. Uebrigens, gehe ich an den Patrizierhäusern und palastartigen Villen weltbeherrschender Verleger vorbei, so bedünkt es mich, daß man dem Begriff „existieren“ eine recht weitherzige Deutung geben kann.

Ich bin nicht so grausam, Herrn Dr Dreesen zu wünschen, daß er je als Verleger ungenügend existiere; er darf ja auch von dem wohlerworbenen Ruhme Philipp Reclams noch eine Weile gemächlich zehren. Sollten aber wider menschliche Voraussicht die vier grauen Weiber des „Faust“ sich seiner Tür nähern, so kann er sie leicht beschwören, indem er den vier Tätigkeitsbereichen des Urhebers, Setzers, Verlegers und Sortimenters in einer Person gerecht wird. Er stehe um 5.45 früh auf, arbeite einige Stunden an einem schönen Ich-Roman oder an einer von tiefem sächsischen Gefühl erfüllten symphonischen Dichtung „Zwischen Laibzch und Dräsen“; sodann schlüpfe er in die blaue Leinenbluse, stülpe sich die Ballonmütze auf und begebe sich mit einem halben Dutzend eigenbeschriebener Bogen ans Setzerpult. Hat er als vollgiltiger Vertreter des „schaffenden Volkes“ sowie als Betriebsrat seine Schuldigkeit getan, so esse er, um existieren zu können, gut und

ausgiebig zu Mittag. Den Nachmittag benutze er dazu, seine Werke erfolgreich zu verlegen; den Abend, um sie in einem persönlich geleiteten Sortiment den sich in dichten Haufen heranwälzenden Kunden auszuliefern. Allen Ernstes: schalteten die Verleger die Nichts-als-Autoren aus, um sich selbst in der Produktion hervorzutun, dann bräuchten sie nicht mehr zu jammern und vermöchten dabei wieder bekömmliche geistige Volksnahrung zu kleinen, selbst für den verkümmernden Mittelständler erschwinglichen Preisen zu bieten. Hingegen hätten danach die Nur-Schriftsteller und -Komponisten auf die Ausübung brotloser Künste resolut zu verzichten und bis zu ihrem Aussterben sich in der Nürnbergerstraße des Eldorados an der Pleiße als Packer und Rollwagenlenker nützlich zu machen.

IV.

Die Nur-Komponisten, die Nur-Schriftsteller! — Der Denkschrift des Buchhändler-Börsenvereins wurde ein ursprünglich im „Universum" erschienener Aufsatz Dr Georg Goehlers, „Die Schaffenden" eingefügt. Sehr richtig sagt der Verfasser: „Es ist eine neuzeitliche Irrlehre, daß ein bürgerlicher Beruf die Schaffenskraft beeinträchtige, die Genialität lähme." In meiner Broschüre „Zur „„Sozialisierung"" der Musik und der Musiker" (Regensburg, Gustav Bosse, 1919) behauptete ich das Gleiche, unter Hindeutung auf Goethe, Immermann, Grillparzer; Goehler verweist ebenfalls auf Goethe, dazu auf Bach, Händel, Gottfried Keller [1]. Ganz wohl. Doch obschon Goethe sein Staatsminister-Gehalt einen hübschen Batzen eintrug, war er nicht der Mann danach, sich mit einem gütigen Blick aus den schönen Augen des Verlegers zu begnügen, und der Herr Staatsschreiber Gottfried Keller zeigte die Haare, die er auf den Zähnen hatte, und die Borsten, die aus seiner Hirnrinde sproßten, sogar Verlegern. Sicherlich würde sich Goehler kräftig zur Wehr gesetzt haben, wenn ihm der Verlag C. A. Klemm, unter Berufung darauf, daß er ja als vortrefflicher Dirigent mit Fug respektable Honorare empfinge, für seine feinsinnigen Lieder unzureichende Summen geboten hätte.

Er zählt zu den aristokratischen Tonsetzern. Wäre er ein Reißer herausschleudernder Komponist, so stünde er mit unvornehmen Verlagshäusern in Verbindung und steuerte wahrscheinlich auf den reichen Mann los. Denn Schätze zu sammeln haben unter den Komponisten, mit und ohne Kulturabgabe, allein bedenkenfreie Macher Aussicht: die Operetten-Schweinehunde, die handfertigen Potpourri-Schmierfinken, die Fabrikanten von Foxtrotts und Affentänzen und ähnliches Gesindel. Der vielangefeindete Richard Strauß, eine äußerst seltene Vereinigung von Musiker- und Kaufmannsgenie, bestätigt als Ausnahme die Regel — wie etwa unter den Hochmeistern der italienischen Malerei Perugino und Tizian, welch' letzterer als Nebenbeschäftigung mit einer Gewandtheit, die nicht Jedem gefiel, einen schwunghaften Holzhandel betrieb. Nun wird der Befürchtung Ausdruck gegeben, daß ein Lehár, eine Courths-Mahler, ein geschickter Vorarbeiter für sacharinhaltige Oeldrucke nach gesetzlicher Festlegung der Kulturabgabe noch besser fahren werde als bisher. Zweifellos! Aber seitdem die ältesten Griechen Verse schrieben ging es so und wird noch in Jahrtausenden so gehen, daß den Nutznießern des schmutzigen Phallusdienstes und den auf die Leichterregbarkeit weiblicher Thränendrüsen Spekulierenden unausgesetzt Goldstücke in den Kasten regnen, daß dagegen die der säuberlichen Kunst in Treuen anhängenden Begabungen selten über bürgerliche Durchschnittseinnahmen hinauskommen. Die Kotzebue waren allezeit besser daran als die Schiller, die Clauren als die Wilhelm Hauff, die Kalkbrenner und Döhler als die Schubert und Chopin. Folgt daraus etwa, daß ein Hauff am bitterkalten Weihnachtsabend von der Straße aus zähneklappernd aber andächtig beseligt durchs Fenster hätte mitansehen sollen, wie sich's sein Verleger im behaglich durchwärmten Zimmer wohl sein ließ? Gelangen etliche musikalische Possenreißer in der Manier Walter Kollos durch ihre Zugehörigkeit zur Genossenschaft Deutscher Tonsetzer noch zur Erhöhung ihrer Bezüge, so ist das eben keine erfreuliche Tatsache; wir haben uns jedoch mit ihr abzufinden im Hinblick darauf, daß ohne das Bestehen jener Genossenschaft charaktervolle Komponisten wie Pfitzner, Humperdinck, Klose mit einem erheblichen Minus hätten rechnen müssen. Bis auf letzte Pünktchen gehen auch die von den Idealisten zum Besten der Gesamtheit ersonnenen Exempel nicht auf.

Dem Menschen ist es fast nie bestimmt, glattweg zwischen Gut und Böse zu wählen, vielmehr, sich zwischen dem größeren und dem geringeren Uebel zu entscheiden. In unserem Falle ist das weitaus größere Uebel, wenn ein befähigter, rechtschaffener, tätiger Urheber mit dem, was ihm sein in „bürgerlicher" Berufsarbeit redlich betätigter Fleiß einbringt, knapp zur Hälfte, und mit dem, was er als Komponist, als Dichter geldlich erzielt, nur knapp zu einem Hundertstel sich annehmbar durchschlagen kann. Wir, die wir, obschon den Verlegern keineswegs ebenbürtig, immerhin geistig etwas einzusetzen haben und zu steifnackig sind, um unsere Feder und unser Gewissen zu verkaufen, wir leben heute alle sozusagen von Einschränkungen. Befürworter und Feinde der Kulturabgabe würden sich leichter verstehen, sofern die Satten einmal auf 24 Stunden mit den Entbehrenden tauschen wollten. Dr Goehler sagt: „Die Presse bezahle alle geistige Arbeit, die für sie geleistet wird, so, daß der Schriftsteller nicht ausschließlich für sie fronen muß, sondern auch für freie Arbeit Zeit und Kraft behält." Sehr verehrter Herr Doctor: bitte lassen Sie sich doch vom Schriftführer des „Verbandes Deutscher Musikkritiker" die durch Prof. Georg Schünemann musterhaft ausgearbeitete Statistik der Gehalts- und Entlohnungsverhältnisse der Musikreferenten kommen! Sie werden Ihr blaues Wunder erleben! Nicht nur daß die Presse, will sagen der Zeitungsverlag, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die bei ihm angestellten Intelligenzen, vornehmlich die Kunstkritiker, für oft höllische Anstrengungen und unendliche Plackereien miserabel bezahlt: er verlangt auch, daß diese seine „Untergebenen" tanzen, wie er pfeift. Sind sie zu altmodisch ehrenhaft dazu, ihr Urteil nach verlegerischem Verlangen zu färben, kümmern sie sich den Teufel um die von Theaterleitern, Konzertagenten, Kinobesitzern aufgegebenen Anzeigen, so markiert der geschäftliche Leiter des Blattes die Geste, die Mozarts Erzbischof zu einer zweifelhaften Unsterblichkeit verhalf.

Ihr befehdet die Kulturabgabe. Nun so erteilt uns doch einen Rat, wie wir es anzufangen haben, um beim Verleger eine angemessene Bezahlung gehaltreicher und mit Geschmack ausgeformter, für ihn nach jeder Richtung hin gewinnbringender Leistungen durchzusetzen! Nebstbei: hättet Ihr nicht Lust, Euch darüber zu unterrichten, welcherlei Fäden zwischen Zeitungs- und Buchverlag laufen? Ihr würdet dabei des Genaueren erfahren, daß, beispielsweise, eine sich einer riesenhohen Auflage erfreuende Zeitung Gegnerin der Kulturabgabe ist, weil in der mit ihr eng verwachsenen Großdruckerei der Buchverlag N. N.N. einen Hauptteil der von ihm zu veröffentlichenden Werke herstellen läßt. Wie konjugiert man das Lieblingszeitwort der Gegenwart? „Ich schiebe, du wucherst, er schindet, wir verstehen uns . . . . . ."

*

Im Schoße des Reichswirtschaftsrates ist man daran, für ein praktisches zielbewußtes Vorgehen aus allem Für und

---

[1] Anmerkung. Diese meine Schrift ist eine gründliche Abrechnung mit den Sozialisierungs-Hitzköpfen. Faßte ich sie heute ab, so würde ich sie, gerade als Befürworter der Kulturabgabe, noch schärfer zuspitzen. Nur der Oberflächliche und der schlecht Unterrichtete werfen den Plan der Kulturabgabe mit den Ausgeburten des Sozialisierungs-Dilettantismus in einen Topf. Just die jenen Plan Verfechtenden danken für Staatsalmosen und für die Einschätzung von Kunstwerken durch die Bürokratie der Republik, die noch zehnmal engstirniger und schwerfälliger ist als die der Monarchie. Nichts begehren wir vom Staat, als daß er einen einigermaßen gerechten Ausgleich der Entlohnungen für die primäre Leistung des Urhebers und für die sekundäre des Kunstverbreiters und Kunstvernutzers durch Gesetz garantiere. Nach dem Geist des Gesetzes verfahren sollen dann nicht Staatsbüttel und Staatshämorrhoidarier sondern aus unserer Mitte frei gewählte Selbstverwaltungskörperschaften. Gewiß wird uns auch in ihrem Wirkungskreise gelegentlich ein „Hintenherum", eine Begünstigung verdrießen; man nenne mir aber eine menschliche Einrichtung, bei welcher dergleichen völlig ausgeschlossen ist!

wider die Schlüsse zu ziehen, den weitschichtigen Stoff derart durchzukneten, daß er gesetzesreif wird. Das Grundsätzliche ist durchgesprochen; die Losung heißt jetzt für beide Teile: abwarten! Ertönt heute auf der Verlegerseite das klassische geflügelte Wort: „Ich kenne die Regierungsvorlage nicht, aber ich mißbillige sie!" so kann man das nur mit Heiterkeit aufnehmen. Wer sich dergestalt verhaut, der hat bereits die Herrschaft über seine Nerven verloren — und hält seine Position für stark gefährdet.

Ein frisches Streiten, ein tüchtiges Zusammenprallen der Gedanken ist keineswegs vom Unglück, dient vielmehr zur Klärung der Meinungen. Nur müssen sich beide Parteien im Kampfe ritterlich, loyal bewähren. Es ist, gelinde gesagt, illoyal und außerdem lächerlich überheblich, wenn man Verwunderung darüber heuchelt, daß sich Künstler und Schriftsteller überhaupt mitzureden „erkühnen", so es für sie um Leben und Sterben geht. (Frankreich tut entrüstet, weil Deutschland, dem es die Kehle zuschnürt, noch einen halberstickten Laut von sich gibt.) Es ist illoyal, wenn, wie zu München geschehen, ein angesehener Verleger eine Handelskammer überrumpelt, ihr eine verschiedenen Ministerien zuzuleitende Erklärung gegen Einführung der Kulturabgabe aufredet, ohne daß ihre Mitglieder Gelegenheit hatten, selbst nur e i n e n Urheber als Vertreter gegenteiliger Anschauungen zu hören. Illoyal ist es auch, die Mär von einer prinzipiellen Feindschaft gegen die Verleger herumzutragen. Just so töricht würde sich einer zeigen, der von einer grundsätzlichen Feindschaft gegen die Schuster oder gegen die Rechtsanwälte reden wollte. Vor allem aber ist es illoyal, mit sachlichen Erörterungen gehässige persönliche Polemik zu verquicken. Die aus einer guten Kinderstube hervorgegangenen Verleger könnten nachgerade etliche ihrer sich rüpelhaft geberdenden Kollegen darüber belehren, in welchem Tone man mit Friedrich Rösch zu reden habe. Man braucht ihm nicht in Allem beizupflichten — auch ich hatte, bei meinen Ueberzeugungen stehend, im Laufe der Jahre diesen und jenen Strauß mit ihm auszufechten. Doch man salutiert einen Rösch, ehe man den Degen mit ihm kreuzt. W o s i n d d i e V e r l e g e r, d i e s i c h, w i e e r e s j e t z t b e r e i t s d r e i ß i g J a h r e u n d d a r ü b e r t a t, u m G o t t e s l o h n f ü r d i e A l l g e m e i n h e i t r a s t l o s m ü h t e n, i h r f r e u d i g i h r V e r m ö g e n, i h r e G e s u n d h e i t, i h r e u n e i n g e s c h r ä n k t e A r b e i t s k r a f t o p f e r t e n? Das ist k e r n d e u t s c h e Art, meine Herren, das ist beste Erfüllung des Wahrwortes aus dem Munde Ihres engeren Leipziger Landsmannes Richard Wagner: „Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen treiben!" Dagegen scheint sich so mancher heutige Verleger angeblich deutscher Zunge das Grundgebot des Engländers und Amerikaners zu eigen gemacht zu haben: „Du sollst keinen anderen Gott anbeten außer Deinem Geldbeutel!"

Noch einmal: w i r a p p e l l i e r e n a n d i e s e e l i s c h v o r n e h m e n V e r l e g e r!

Max Regers Werke für Violine und Klavier.

Von Wolfgang Friedrich Geß (Köln).

(Schluß.)

Mit der fis moll-Sonate, Op. 84, haben wir den unbestreitbaren Höhepunkt im Schaffen Regers für die Violine und das Klavier erreicht. Hier steht ein wahrhaft monumentales Werk vor uns von den weitesten Ausmaßen und dem wunderbarsten Reichtum an Gedanken und Formen. Von dieser hohen Warte schauen wir nochmals zurück auf den Weg, den wir heraufgenommen zur Höhe und weit hinaus auf weitere ragende Hochgipfel Regerschen Schaffens. Je mehr man sich in dieses Werk vertieft, um so mehr erscheint es als ein Kompendium Regerscher Musikgedanken, seines Stils und seiner technischen Mittel. Wer diesen Reger kennt, der kennt sie alle, die voraufgehenden und die nachfolgenden. Nach dem Aufruhr der Gefühle „in des Lebens Mitte" (C dur-Sonate, Op. 72) ist eine Klärung und eine Gewißheit gesteigerter Kraft eingetreten. So verkündet es uns der mächtige Aufschwung in den ersten drei Takten. Die Höhe des Lebens ist endgültig erklommen und die Anerkennung seines Lebenswerkes kann niemand mehr hindern und aufhalten. Nun fühlt er in sich neue Schaffenskraft, jetzt will er ganz ein Eigener sein, ein Bahnbrecher und Fackelträger hinüber in die gelobten Gefilde musikalischen Neulands. Wie wogt und stürmt es im ersten Satz, wie kann sich das drängende Leben nicht genug tun in immer neuen Formen und Gestalten, die es mühelos aus seiner unerschöpflichen Tiefe herauffördert. Immer neue mächtige Wogen rollen heran, breite Terzen- und Sextengänge lösen sich ab, alle Wunder der Chromatik blühen auf und übersprühen das Ganze mit einem wahren Feuerregen von Glanzlichtern. Ruhig und breit strömt das zweite Thema dahin, getaucht in Wohllaut, gesättigt mit Gefühl, vermischt mit einem Hauch zarter Wehmut. Welche Gegensätze in kleinstem Rahmen: dort die breite Pinselführung im al fresco-Stile, hier die zarte Miniaturmalerei, wo die kleinste Kurve der Linienführung der Beachtung wert ist.

Ein Traumbild von entzückender Grazie, verklärt durch gedämpfte Wehmut schwebt im Allegretto vorüber, wie aus Licht gewoben, leise im Aether dahinsegelnd. Eine Zeitlang fährt ein scharfer Wind in die Zauberwelt und verscheucht die wollüstig sich dehnenden Traumgedanken. Aber sieh! unvermutet sind sie wieder da, nochmals ziehen uns die spinnwebfeinen Fäden der Melodie hinein in eine Wunderlandschaft, dann senkt sie sich wie eine lichte Wolke langsam und leise zum Horizont hinab (Andante sostenuto), um unseren sehnsüchtigen Blicken für immer zu entschwinden. Der Schlußsatz bringt ein Thema mit Variationen, ein wahres Kabinettstück Regerscher Kunst. Wir merken die zeitliche Nähe und Verwandtschaft der Bach-Variationen für Klavier, Op. 81. Das Thema ist von ergreifender Schlichtheit und träumerischer Versonnenheit; leicht und sehnsüchtig steigt es empor, getragen von berückenden Harmonien. Heilige Morgenstille nimmt die Stimmung gefangen — „und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus" —. Was hat Reger aus seinem Thema gemacht? Eine ganze Reihe von selbständigen Stimmungsbildern wird uns entrollt, die in sich eine wohl berechnete Steigerung des Ausdrucks enthalten. Völlig frei schaltet Reger mit seinem Thema, zerlegt es, verändert es in Melodie, Harmonie und Rhythmus, so daß die Variationen mehr einzelne Improvisationen und Phantasien über das Thema darstellen, die ihn in immer größere Weiten führen. Unübertrefflich ist die Stimmungskunst, die dabei entfaltet wird: immer neue Impressionen tauchen auf und werden der schimmernden Krone dieses Satzes eingefügt. Die erste Variation stellt das Thema nochmal deutlich heraus in der Violine, damit es behältlich wird. Dann gehen die übrigen alle selbständig ihre eigenen Wege, wobei es dem feinfühligen Spieler nicht schwer werden wird, trotz aller Abwandlungen in Harmonie und Melodik das Thema in seinen Bruchstücken herauszuhören. Der Schönheiten sind so viele, daß wir hier nicht alle anführen können. Zum Schluß noch eine Ueberraschung besonderer Art: es tritt im pp ein Fugenthema auf, was leicht und duftig dahertrippelt, aber bald schon sich ernster und männlicher gebärdet. Im Kontrapunkt versteckt erscheint immer wieder einmal das Thema der Variationen, bis dann im „Meno Mosso" die Violine in der oberen Oktave das Ursprungsthema aufstrahlen läßt und sich so am Schluß die Fuge zu einer Doppelfuge auswächst, die in unverminderter Stärke (fff) bei ausgeprägtem Ritardando zum machtvollen Ende eilt, wahrlich ein Abschluß, der in seiner monumentalen Wucht des ganzen Werkes würdig ist.

Der Opuszahl nach folgt die Suite im alten Stil für Violine und Klavier Op. 93, ein Werk, das einen zweiten Höhepunkt in Regers Schaffen darstellt. Johann Sebastian Bach schaute dem Nachfahren und Erben seines Geistes über die Schulter, als er dieses Werk niederschrieb, und nur wer Bach kennt und liebt, etwa in seinen Violin-Solosonaten oder dem Wohltemperierten Klavier, wird Verständnis und Freude gewinnen an diesem Werk Regers, das kristallklar, durchsichtig

und einheitlich im eminenten Sinne ist, ein Werk aus einem Guß. Es wirkt immer aufs neue wie ein musikalisches Stahlbad. Man wird sich diese Suite Regers niemals leid spielen, so wenig wie Bach, denn sie führt uns an die reinen Quellen alles echten und gediegenen Musizierens. Die Tongedanken, die in der fis moll-Sonate aus dem Ueberschwang des Lebensgefühls heraus breit und fessellos ausströmten, sind hier gebändigt und zusammengehalten im strengen Stil. Sie quellen in unerschöpflicher Fülle und wollen die Form fast sprengen, aber mit Meisterhand werden die Fäden zusammengenommen und ineinandergewebt, so daß ein Kunstwerk ersten Ranges daraus entsteht. Breit und mächtig strömt das Thema des Präludiums dahin, das Urbild gesammelter selbstbewußter Kraft. Und nun beobachte man an der Klavierstimme, was Reger aus diesem Thema gemacht hat; wie er es auseinanderfaltet und zerlegt in seine rhythmischen Bestandteile, wie er die reichste Melodik und Modulation aus diesem Baumaterial bestreitet. Die ganze Bachsche Spielfreudigkeit in immer neuen Figurenketten ist wieder erwacht und lacht uns an in ihrer kerngesunden Art. Daß Reger in diesem altertümlichen Gewand doch derselbe geblieben ist, wird aus dem modernen Gehalt ersichtlich, der besonders im zweiten Satz zutage kommt. Dies Largo ist ein echter Reger, der alle Kunstmittel der reichsten Polyphonie und Chromatik anwendet, um ein Charakterstück edelsten Stils zu schreiben. Wie wogt das Gefühl auf und ab im Wechsel der dynamischen Gegensätze, wie differenzieren sich die seelischen Regungen nach den gewollten Schwankungen im Tempo, wie farbig wirkt die Harmonie in all ihrer flutenden Fülle! Die mächtige Vielstimmigkeit täuscht ein ganzes Orgelwerk oder Orchester vor und gibt dem Satz eine klangliche Größe und Wucht, die hinreißend wirkt. Im Zwischensatz tauchen bange Fragen des Herzens auf, aber im agitato werden sie nach anfänglicher Unruhe immer energischer zurückgescheucht; noch einmal wollen sie sich in quälenderer Form im ff erheben, da plötzlich bricht durch alle Wolken ein breiter Strahl himmlischen Lichtes hindurch, rieselt wohlig hinab in breiten Sextengängen, um die erregte Seele wonnesam zu stillen. Nun strahlt das erste Thema wieder auf, aber das Lebensgefühl ist gesteigerter als zu Anfang, was sich in der reicheren Durcharbeitung ausprägt. Mit prachtvollem Ausdruck des wiedergewonnenen Vertrauens und sieghafter Hoffnung wendet sich die Geige nach oben, um dann unter nochmaliger Wiederaufnahme der zwei Anfangstakte des Themas im ppp zu verhauchen. Wenn irgendwo Reger auch dem unvorbereiteten Laien verständlich ist, dann ist er's hier, denn in diesem Largo schließt er die ganze Tiefe seiner Seele vor uns auf.

Man hat wohl mit Recht gesagt, Reger sei am größten in seinen getragenen Sätzen und in seinen Fugen. Sicher trifft das zu auf das Largo und die darauf folgende Fuge der Suite. Hier zeigt sich der „Fugenseppl", wie Reger sich selbst nannte, in seiner ganzen Meisterschaft des kontrapunktischen Stiles. Wie in anderen Fugen so beliebt er auch hier das Fugenthema im ppp hinzustellen. So hat er alle Möglichkeiten der gewaltigsten Steigerungen in der Tonstärke vor sich und kann seine Register nach Belieben ziehen, bis das „volle Werk" erbraust. Reger hat durch seine genauen Bezeichnungen auch hier die Aufgabe für die Spieler sehr erleichtert, indem er ihnen den Einsatz des Fugenthemas stets durch ein „marcato, poco marcato oder ben marcato" angibt. Sache des Spielers ist es, das Thema so herauszuheben, daß der Aufbau der Fuge bis zu den Engführungen völlig klar und verständlich heraustritt. Im Meno mosso gesellt sich zum ersten Thema, das leicht und graziös dahineilt, ein zweites, ernst gehaltenes Thema hinzu, das (wieder in pp!) chromatisch aufsteigt, um dann nach erreichtem f wieder zum pp zusammenzusinken. Ein aufmerksamer Geiger wird im Kontrapunkt seiner Stimme motivische Anklänge an das Largo entdecken. Im Tempo primo vereinigen sich beide Themen zur Doppelfuge, die in gewaltiger Steigerung zur vollen Stärke sich erhebt. Bei Poco meno mosso erbraust das erste Thema in mächtigen Baßoktaven des Klaviers, die wieder an das Orgelspiel erinnern, während die Geige das zweite Thema sieghaft nach oben führt. Bei quasi Largo vertauschen Geige und Klavier ihre Rollen, wobei die ganze reiche Harmonik auf dem tiefen C der Bässe verankert bleibt, bis dann das Klavier nochmal zum Schlusse das erste Thema aufklingen läßt, um in den strahlenden und wuchtigen F dur Akkord zu münden.

Das Werk 103 bietet „Hausmusik" besten Stiles, einfacher und schlichter in der Erfindung und Ausgestaltung als die bisher besprochenen Werke und daher zum ersten Studium Regers trefflich geeignet. Vergessen wir freilich nicht, daß auch hier Reger noch kompliziert genug bleibt, wo er einfach und verständlich schreiben will, und praktische Versuche lehren, daß technisch routinierte Spieler, denen aber musikalische Durchbildung und seelische Reife abgeht, selbst diesen kleineren Sachen Regers gegenüber einfach versagen. Unserer Erfahrung nach erwächst erst aus dem Studium Bachs die Fähigkeit, in Reger wirklich einzudringen. Wo jenes noch fehlt oder unentwickelt ist, da soll man mit Reger noch warten. Sonst erzielt man nichts als die törichten Reden von dem Chaos, der Unverständlichkeit und pathologischen Verstiegenheit Regers.

Die kleine Suite in a moll (Op. 103 a) ist eine kleine auserlesene Bildergalerie der prächtigsten Charakterköpfe. Wie grundernst und gediegen schaut das Präludium drein; aus den fein geprägten Zügen liest man die ganze Reife und Vielseitigkeit seines seelischen Lebens, das sich in wechselnder Stärke und Bewegung darstellt und in der Polyphonie all seinen Reichtum vor uns ausbreitet. Wer würde bei der „Aria" auf der G-Saite nicht sofort an das Bachsche „Air" erinnert, wenn die Baßoktaven majestätisch abwärts schreiten? Und wie häufig weist eine Phrasierung und Modulation hin auf den Altmeister, dessen begeisterter Schüler Reger zeit seines Lebens gewesen ist. Ein ganz feines Stück ist das Menuett, das uns so treuherzig und träumerisch versonnen anschaut; es ist durchtränkt von einem wohligen Frohgefühl und gleitet dahin wie ein glückhaft Schiff auf den ruhigen Wellen des Stromes. Die schnellen Sätze Gavotte, Burleske, Gigue, dürfen nicht überhastet werden, wenn ihre Feinheiten nicht verloren gehen sollen. Jeder Satz hat sein eigenes individuelles Leben und seinen eigentümlichen Reiz, der durch charaktervolles Spiel herausgehoben werden muß. Die Gavotte verlangt gute Beachtung ihrer köstlichen Ritardandos und muß so duftig und graziös wie möglich genommen werden. Möchten diese sechs Vortragsstücke weiter den Dienst leisten, die noch Uneingeweihten mit Regers Art bekannt zu machen und ihm neue Freunde erwerben!

Auch zu den beiden kleinen Sonaten in d moll und A dur Op. 103 b wird ein Regerspieler immer wieder gerne zurückkehren, denn sie vereinigen in kleinem Rahmen eine ganze Fülle intimer Reize und hervorragender Schönheiten. Das Technische ist selbst für mittlere Spieler zur Not zu bewältigen, doch erfordern beide Sonaten schon einen hohen Grad von Ausdruckskultur und feinster Durchfühlung des Seelischen. Wir können hier nur auf wenige Einzelheiten hinweisen. Man beachte, wie aus dem schlichten Thema des ersten Satzes der d moll-Sonate alle Bauglieder des Satzes organisch herauswachsen und in allerhand rhythmischen und motivischen Umformungen dem Satz sein reiches Leben geben. Ganz prachtvoll ist das Andante mit Variationen. Von sanfter Wehmut verklärt zieht das Thema seine Bahn, unvergeßlich für den, der seinen Zauber einmal empfunden. Und dann beginnt das Spiel der Variationen, die das Thema umranken, ausdeuten und nach allen Seiten hin wenden. In fein ausgedachter Steigerung werden immer kräftigere Töne angeschlagen: das Allegretto vermag den Weg zu frischer Lebensbejahung noch nicht ganz zu finden, es sinkt im Molto sostenuto und wieder am Schluß in grüblerische Schwermut zurück, während das Allegro mit seinen energischen Triolengängen ins volle Leben des Kampfes führt. Im Andante sostenuto folgt eine kurze, versonnene Fuge, die wie ein nächtlicher Traum im Dämmer des Bewußtseins dahinzieht, ganz ins pp getaucht. Nochmals erscheint das Thema, umspielt von duftigen Stakkato-Figuren des Klaviers; dann wird eine Coda im Più lento angeschlossen, die uns auf den Schwingen berauschender Akkorde in weitentlegene, goldene Fernen entführt: „O die verlorenen Inseln irgendwo im

Weltenraum, mit ihren seligen Ländern . . . Wie oft gedenkt mein Herz ihrer im Traum." (Die Träume von E. Verhaeren.)

Aus der A dur-Sonate ist besonders zu nennen das Larghetto mit seiner wundervollen Cantilene in der Geigenstimme und dem Reichtum an motivischen Feinheiten. Auch die Regersche Chromatik feiert wieder ihre Triumphe in der Darstellung intimster klanglicher Wirkungen und in der Zergliederung der feinsten Gefühlsregungen: das Ganze ein Ausdruck gesteigerter Innerlichkeit und höchster Seelenkultur. Mit reichen Kontrasten wartet das Vivace auf, in dessen Trio das Gleiten und Schweben in den Sextengängen feierlich beruhigte Gedanken auslöst. Die beiden Ecksätze haben in vielen Partieen etwas Stacheliges und Rauhes und lassen Spieler und Hörer nicht zu ungestörtem Genuß kommen.

Was soll man nun sagen von der schwermütigen e moll-Sonate Op. 122? Sind es besonders trübe und herbe Erlebnisse Regers, die hier ihren Niederschlag gefunden haben? Einem so düsteren und tränenseligen Werk sind wir auf unserer Wanderung bisher noch nicht begegnet. Alle Freuden des Lebens scheinen zerbrochen, das Glück zerstört, die Schwungkraft gelähmt. Leben heißt Leiden und tief einsam sein. Der Schmerz wühlt in den Labyrinthen der Seele, das Herz schluchzt auf in übergroßem Weh. Tiefer Pessimismus, buddhistische Leidversenkung, Tristanstimmung liegt über dem Ganzen ausgebreitet; so zeigt es gleich der erste Satz, in dem die schmerzzerrissene Seele klagt, ohne sich aus trostloser Resignation und tiefem Weh aufschwingen zu können. Der zweite Satz (Vivace) versucht vergebens, die düstere Stimmung los zu werden; die Lustigkeit ist erzwungen, der Humor gequält, das Lachen gemacht und unecht. Im Adagio verdüstert sich die Stimmung immer mehr, es ist eine trostlose Klage, die hier anhebt, ein Lied vom Sterben und Vergehen, das ergreifend wirkt. Bald sind es die Seufzer der Seele, die in der Leere verhallen, bald ist's der wilde Aufschrei eines gepeinigten Herzens, das sich vergebens nach Trost sehnt. Wo finden wir wieder ein Seelengemälde von dieser erschütternden Wahrhaftigkeit und abgründigen Tiefe? Wer müßte nicht Mitleid empfinden mit einer Seele, die sich so hoffnungslos in die Wirrnisse des Lebens verstrickt hat und nun den Weg ins Freie nicht mehr finden kann. Gedämpft und feierlich geht schließlich die Klage zur Ruhe, um — wir ahnen es — am kommenden Morgen wieder neu zu erstehen. Auch der breit angelegte letzte Satz (Allegretto) bringt keine wirkliche Entspannung und Lösung. Es liegt über ihm ein merkwürdiges Zwielicht, unsicher flackert die Stimmung hin und her, eine nervöse Ruhelosigkeit und Erregtheit ist der Nachhall der durchlebten Seelenkämpfe. Wer an den Abgründen vorüber gewandelt ist, verspürt noch lange hernach ein Zittern des Herzens und quälende Angstgefühle. So schließt das Werk, ohne eine Ueberwindung und Verklärung des Leides gefunden zu haben. Die Lösung ist weder im buddhistischen noch im christlichen Sinne gegeben. Das große Fragezeichen, das am Anfang stand, ist auch am Schluß nicht getilgt und macht das Werk zu einem tief problematischen, was für den nachzeichnenden Spieler die größten Schwierigkeiten mit sich bringt. Vielleicht geht es anderen auch so: man steht immer wieder vor der nur halb geöffneten Tür zu einem düsteren, schwarz verhängten Gemach. Wir ahnen die Geheimnisse, die dort brüten und lasten, aber wir vermögen sie nicht ganz zu entschleiern. Wir tasten unsicher an Abgründen seelischen Erlebens entlang, aber wir schauen nicht ganz hinein und noch weniger hinüber. — In solch einem schwermütigen Seelendrama, wo alle Bewegung nur ein unsicheres Gleiten und ruheloses Fluten ist, mußte die Chromatik das vornehmste Kunstmittel sein. Sie wuchert und rankt üppiger und schwüler als sonst empor, die Enharmonik führt uns durch plötzliche Umwandlungen der Akkorde blitzschnell in weit entlegene Klänge und fremde Tonarten hinein: es ist, als sähen wir die Welt nur noch durch farbige Gläser. Die Bewältigung des Werkes fordert unter allen Umständen ein eingehendes Studium, ein immer erneutes Versenken in seine Sonderart und Stimmungswelt, ein Ueberhöhen der bloß technisch korrekten Leistung durch kongeniales Nachschaffen.



Gusle-Spieler.

In der letzten Sonate in c moll, Op. 139, erleben wir eine wohltuende Klärung und Befreiung. Hier steht alles deutlich und unproblematisch vor uns; man könnte fast von einer Vereinfachung reden, die Reger nach der musikalischen und seelischen Seite hin angestrebt hat. Für zwei mit den bisherigen Sonaten vertraute Spieler muß es geradezu überraschend wirken, wie wenig Schwierigkeiten die Einfühlung in dies Werk und das Zusammenspiel bereitet. Der vordere Ecksatz Con Passione verlangt eine großzügige Wiedergabe; er ist erfüllt mit starker männlicher Kraft, die sich trotzig und selbstbewußt entladet. In weiblicher Zartheit und Keuschheit gibt sich das schmiegsame Seitenthema. Man beobachte den modulatorischen Reichtum, der sich in den drängenden Akkorden und Sechzehntelfiguren des Klaviers entfaltet. Hoch über allem Wogendrang des Klavierparts wiegt sich die Geige wie ein Sturmvogel jauchzend in den Lüften; bald wird sie vom Sturme jäh emporgerissen, bald stößt sie pfeilschnell hernieder auf die brausenden Wellen. Das Largo reiht sich den voraufgehenden Geschwistern in anderen Sonaten würdig an. Es ist die reine Musik der melodischen Linie, die in ihrer ganzen Schönheit erstrahlt, unterbaut durch Harmonien von stärkstem Klangzauber. Wir werden versetzt in eine Welt tiefer und starker Innerlichkeit, die Seele ruht im Gefühl der Geborgenheit und des Friedens; keine rauhen Kämpfe und wilde Leidenschaften dringen in das stille Heimatland des Herzens. Das Vivace bringt in wirkungsvollem Kontrast schelmische Heiterkeit und ausgelassenen Frohsinn. Helles, silbernes Mädchenlachen erklingt zu heiterem Spiel auf sonniger Wiese, und die lustigen Gestalten wirbeln im ppp daher, bald gegenseitig sich suchend und haschend, bald im neckischen Verein. Hier und da tanzt ein täppischer Bursche aus der Reihe heraus und macht seine komischen Seitensprünge, dann wird er von seinen graziösen Gefährtinnen nur um so herzlicher ausgelacht. Lauter und ausgelassener wird der Jubel, bis dann das Spiel wieder von neuem beginnt. Selten ist wohl Reger der Ausdruck harmlosen Frohsinns so gelungen wie hier: die Derbheit und Grobheit seiner bayerischen Späße, die er sonst in ähnlichen Sätzen beliebt, hat er hier zugunsten eines ganz freundlichen und liebenswürdigen Tones beiseite gelassen. Der Ecksatz bringt ein Thema mit Variationen. In klarem, übersichtlichem Periodenbau, ruhig und ebenmäßig gibt sich das Thema selbst, ein Bild innerer Heiterkeit und Gelassenheit. Nur an der Hand der Klavierstimme wäre es möglich, alle Feinheiten des Satzbaus und die Abwandlung des Themas in Harmonie, Umstellung der Periodenfolge (2. Variat.!), im Rhythmus und Tempo zu verfolgen. Welch feine Stimmungseffekte weiß Reger zu erzielen! Man nehme das Allegretto, das zart und duftig hineingehaucht ist und in der Violine einen kurzen schmachtenden Sehnsuchtsseufzer laut werden läßt, zu dem das auch sonst von Reger vielgeliebte Flageolett der A- und D-Saite wirkungsvoll benutzt wird. Oder das kurze Largo, das ganz verklärte stille Andacht

und Inbrunst ist und Erinnerungen an verrauschte leuchtende Tage durch die Seele ziehen läßt, wobei das mehrfach verwandte Echo seinen alten Zauber ausübt. Zum Schluß erklingt noch einmal das heimatselige Lied des Themas, umgeben von reichem Rankenwerk in der Klavierstimme, und das ganze Werk, das in leidenschaftlichem c moll begonnen, geht im friedevoll beruhigten C dur-Akkord wie ein müder Wanderer und Kämpfer am stillen Feierabend zur Ruhe.

Gesang und Instrumental-Musik in Bosnien.

Von Hugo Piffl.

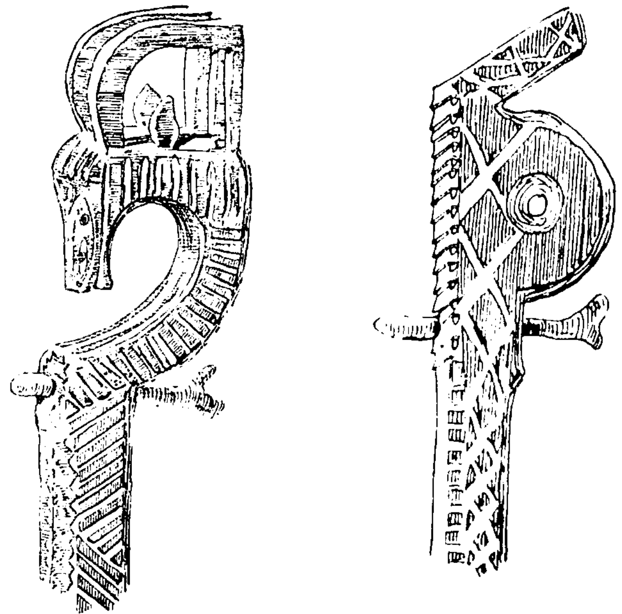
Während der Gesang eines bosnischen Gebirgsbewohners mitunter an das Geheul wilder Tiere erinnert, wird in den Städten, wo bereits moderner Gesangsunterricht stattfindet, oft recht schön gesungen, freilich zieht sich fast durch sämtliche Melodien eine gewisse Eintönigkeit und Wehmut. Es wird im Lande sehr viel und sehr gern gesungen, und wenn man das Sprichwort beherzigen wollte, daß man sich dort niederlassen solle, wo man singt, so wäre Bosnien dieses Land. Es geschieht dort, daß junge Leute plötzlich auf der Gasse halblaut ein Lied anstimmen, und selbst Greise summen Melodien vor sich hin. Sehr fleißig singen auch die Mädchen, ob sie nun Christinnen oder Muslimaninen[1] sind. Es bestehen bereits mehrere Gesangvereine, darunter auch deutsche und spanjolische[2]. Die alten Lieder der Bauern lassen sich zum Teile gar nicht durch Noten wiedergeben. Der Volksgesang ist ausschließlich und grundsätzlich einstimmig, denn die Melodien haben selten eine parallele Begleitung in Terzen und Sexten, auf denen sich ja der mehrstimmige Gesang in der Regel aufbauen müßte. Der Dörfler singt zumeist zweierlei Melodien. Die eine bedient sich eines melodischen Materials, das man mittels unserer Noten nur sehr schwer und nicht vollkommen genau festhalten kann. Die andere Art kann wohl wiedergegeben werden, jedoch gründet sie sich nur auf das chromatische, nicht aber aufs diatonische System. Die erste Art kann man nur beschreiben. Der Umfang der Töne ist gering, da sie sich nur im Raume der großen Terz bewegen, aber die Intervalle schwanken zwischen $^1/_4$- und $^1/_8$-Ton. Musikalische Metrik ist beinahe gar keine vorhanden, auf die meisten Silben fallen Triller und das Tempo ist ein ungemein schleppendes. Männer wie Frauen bringen die Töne mit starkem Brusttone hervor und scheinen oft damit das Weinen singend darstellen zu wollen. Obwohl das Volk diesen Gesang als Singen (pjewanje) bezeichnet, ist es freilich eine eigentümliche Art, die der Dalmatiner und Montenegriner besser mit „grohotanje" beziehungsweise „zerzawanje" (z wie s in Rose) ausdrückt, was etwa „gröhlen" bedeutet. Beim Vortrage solcher Lieder werden jene Sänger als die besten angesehen, die den Triller am leichtesten hervorbringen. Die andere Gattung des Bauerngesanges wird be-



Tamburitza-Spieler.

[1] Muselmänner = mannen = frauen ist ein Unsinn, man müßte sonst auch Germänner oder Gerfrauen sagen. Musliman stammt von dem arabischen Musli-Iman (der sich Gott ergebende).

[2] Spanjolen sind die Nachkommen, der 1492 aus Spanien vertriebenen Juden, die sich untereinander nur eines verdorbenen, romanischen Dialekts bedienen.



Geschnitzte Gusle-Köpfe.

reits einer gewissenhaften Metrik gerecht, doch auch in diesem Falle ist der Umfang der Töne ein geringer. Nachstehend ein Beispiel (in zwei Lesarten):
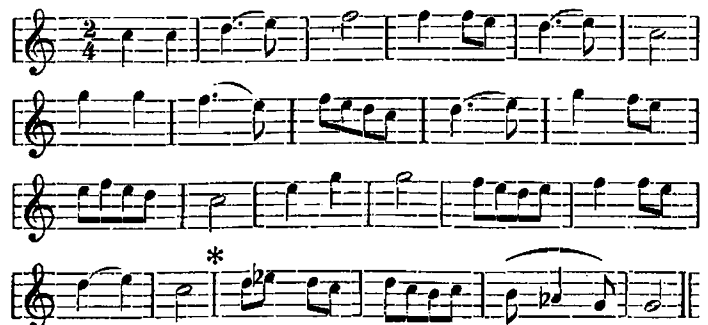


Wo wir, Lieb-chen, nächt-lich weil-ten,



dort ach ließ mein Schwert ich lie-gen

Dort vergaß das Taschentuch ich.
Meine Seele, komm' mit mir, du.
Gebe Gott, daß wir es finden,
Dein, mein Liebchen, ist der Spiegel,
Mein das Schwert und auch das Tüchlein.
Dann gedulde dich zum Herbste
Und im Herbste komm' zu mir dann,
Daß vereint beim Mahl wir sitzen.

Man muß in Bosnien lange Zeit gelebt haben, um dann darauf zu kommen, daß dieser einförmige Gesang, der von Berg zu Berg hallt, eigentlich zu der Gegend paßt, daß er gar nicht anders sein könnte und man hört solche melancholischen Weisen nicht ungern. Die Bosnier haben vor zwei Jahrtausenden gewiß nicht anders gesungen. Charakteristisch bei dieser Gesangsart ist das einzige Intervall, das sie haben, nämlich die Sekunde, sehr selten die kleine (oder große) Terz. Der Musiker Ludwig Kuba, der sich im Jahre 1893 fast zwölfhundert Melodien notiert hatte, kam nach sorgfältigster Analyse zu dem Schlusse, daß in ihnen elf verschiedene Tonleitern zu finden sind, und zwar Dur- und Molltonleiter, die phrygische, die dorische, die hypophrygische, hypodorische, mixolydische, die Molldominante, Dur-Moll, Moll-Dur, und die orientalische, welche aus Arabien stammen dürfte. Ein interessantes Beispiel von Modulationen bietet folgendes Sarajevoer Lied:

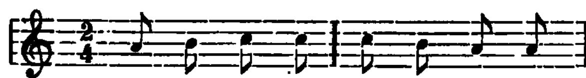


Lieder, die den Charakter der Durtonleiter haben, z. B. C dur, endigen nicht mit dem Grundtone c, sondern mit der

zweiten Stufe d, daher machen die Lieder den Eindruck des Unvollendeten, nicht Abgeschlossenen.

Die südslawischen Lieder legen ihr Hauptgewicht auf den Text, denn so viele Verszeilen sie enthalten, so oft wiederholt sich die Melodie. Was den musikalischen Ausdruck anbetrifft, der den dichterischen Teil unterstützen soll, so ist dieser Fortschritt im Gesang, zumindest in bezug auf das Gefühl des modernen Menschen, noch nicht erreicht. Man singt die gleiche Weise als Klage- und Hochzeitsgesang, zu Helden- und zu Liebesliedern. Dorf- und Stadtmelodien haben das Gepräge des Ritualgesanges und erscheinen uns oft gefühllos. Auf große Entfernung wirkt das bosnische Lied nicht übel, man glaubt irgendwo im Busch einen Singvogel trällern zu hören.
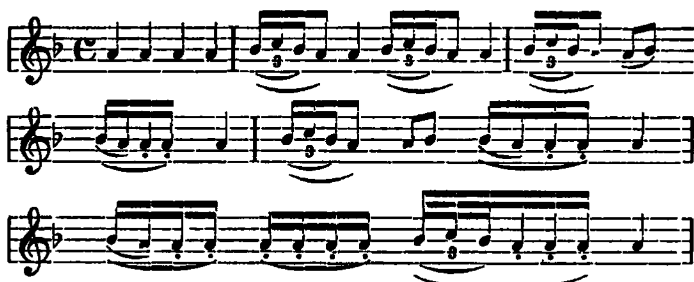
Wirkliche Stimmung, die dem Texte angemessen ist, erzeugen bloß die Tanzlieder, die aber an Eintönigkeit auch nichts zu wünschen übrig lassen, und in der Regel im Zweivierteltakte, Allegro abgefaßt sind. Ihre Melodien bestehen meist aus scharfen Achtelnoten, wobei auf jede Silbe eine Note fällt. Sie sind in rhythmischer wie auch melodischer Hinsicht die einfachsten. Das Tanzlied heißt Iggratschitza. Iggrati heißt tanzen oder spielen, Iggra der Tanz oder das Spiel. Getanzt wird ausschließlich das „Kolo" (Rad oder Reigen), das aus einem gravitätischen Seitwärtstreten besteht, wobei sich die Tänzer bei den Händen halten. Die Männer trippeln dabei wohl manchmal einen eigentümlichen Tanzschritt und die Stadtmädchen pflegen eine graziöse Haltung einzunehmen. Meist werden zwei Schritte nach rechts und einer nach links gemacht. Ein Vortänzer führt die Tänzerkette in Schlangenwindungen herum, auch wird nicht streng darauf gesehen, daß stets ein Mädchen und ein Bursche im Reigen nebeneinander zu stehen kommen, sondern es tanzen oft ein Dutzend Mädchen zusammen und dann wieder folgt eine Anzahl Tänzer. Das Benehmen der Tanzenden ist stets ein hochanständiges. Die Musik ist ein fortwährendes Einerlei, wie z. B. das folgende Tanzlied:



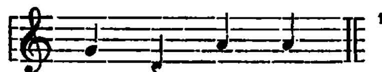
weli muha udatschu se
komar weli usetschu te
muha weli potschi tschu ti.
usw.

An Instrumenten besitzt der Bosnier wenige. Berühmtheit erlangte die „Gusle". Der Ausdruck ist dem „Husle" der Mährer und dem „Housle" der Böhmen[1] verwandt, wo diese Ausdrücke für Violine usw. eigentümlicherweise nur in der Mehrzahl gebraucht werden. Die Gusle ist das verbreitetste Instrument der Südslawen und gibt schnarrende häßliche Töne von sich, deren der Guslar nur drei hervorbringt. Das Instrument ist fast einen Meter lang aus einem Stücke geschnitten und wie ein großer Löffel ausgehöhlt. An der Spitze, welche nur für eine Seite durchlocht ist, wird mit Vorliebe eine Schnitzerei angebracht, die meist dem Kopfe einer Gemse ähnelt. Ueber die Höhlung der primitiven Geige ist ein dünnes Leder gespannt, welches mit einigen Resonanzlöchern versehen ist, darauf ist ein einfacher Sattel (Konjitsch) angebracht, der ein Roßhaarsträhnchen stützt, das die Saite ersetzt. Als Bogen (Gudalo) dient gleichfalls eine Roßhaarschnur, die von einer gewöhnlichen gebogenen Gerte gespannt wird. Auf dem Rücken der Gusle ist zum Anstreichen des Bogens Harz angeklebt. Beim Spielen singt der Guslar, wobei er gewöhnlich mit einem höheren Tone beginnt und dann die Stimme senkt. Im Verlauf des Gesanges — wenn man das Gröhlen so nennen kann — fällt seine Stimme unter den Ton der Gusle um die große Sekunde. Stets schließt er mit dieser Sekunde, welche von ihm sehr gedehnt gesungen wird. Die Gesänge sind stets epischer Art. Nachstehend die in Noten gefaßte Melodie der Gusle.

[1] ebenso dem russischen „Gusli". Die Schriftleitung.
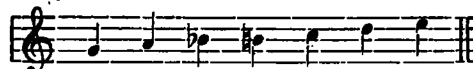


Das nächst verbreitetste Instrument ist die Tamburitza, die wenn sie sehr klein ist „Bugarija", wenn sie groß wie eine Baßgeige ist „Schargija" genannt wird. Dieses, einer Laute ähnliche Saiteninstrument, haben die Osmanen aus Asien mitgebracht und es besitzt vier Metallsaiten, die folgendermaßen aufgezogen werden:

 [1]

Man hält die Tamburitza wie eine Guitarre, die Saiten jedoch werden mittels eines Weichselholzplättchens oder eines Kieles in Schwingungen versetzt. Die Begleitung ist den Gesetzen unserer Harmonielehre nicht entsprechend. Die vorherrschenden Intervalle sind Quinten und Quarten, aber sie würden auch dem Ohre des Westeuropäers angenehm klingen, wenn die häufig hervortretenden Sekunden nicht stören würden. In einigen Städten bestehen bereits „Tamburaschenkapellen", die Konzerte veranstalten.

Die Zurna (Z wie in Rose) ist eine sehr einfache Schalmei von fast einem halben Meter Länge und besitzt sieben Löcher, die auf folgende Intervalle gestimmt sind.



Die Zurna ist selten zu sehen und am seltensten eine gut gestimmte, deren Klang in der Nähe durchdringend, aus der Ferne aber gar nicht übel und recht poetisch wirkt. Die Melodien sind melancholische Improvisationen, die man höchstens mit dem Phonographen festhalten kann. Die zweifache Zurna mit angehängtem Ledersack ist der höchst primitive Dudelsack der Balkanbewohner und wird „Diple" genannt. Die Bauern benützen auch gern die Hirtenflöte und das Gepfeife auf derselben ist ihnen eine weit zusagendere Musik, als die Klänge eines modernen Instruments.



So geht es stundenlang und die Tänzer sind selig. Es werden noch, namentlich in muslimanischen Familien, die Violine und vor allem die Ziehharmonika benützt und in neuerer Zeit ist der Islamiten Hauptvergnügen ein Grammophon. Die bosnischen Zigeuner stellen ähnlich wie in Ungarn das Hauptkontingent der Musiker dar und sie versuchen es, auch moderne Stücke in wahrhaft steinerweichender, markerschütternder Weise zum besten zu geben. Auch der Leierkasten und das Ariston hat in Bosnien Eingang gefunden und die ausländischen Lieferanten dieser Marterwerkzeuge, im Glauben, daß in Bosnien echte Türken sitzen, senden Platten mit schauerlichen asiatischen Melodien, die dem bosnischen Islamiten, der ja Slawe ist, ebenso widerwärtig sind wie dem Abendländer. Für moderne Musik hat der Bosnier vorläufig gar kein Verständnis, daher war er auch nie bei den Konzerten der Militärmusiken zu sehen. Der Musliman kennt keine Kirchenmusik und nur die Derwische singen zuweilen in eigentümlicher mehr winselnder Art. Die Serben singen in der Kirche nach uralter Weise, doch recht unmelodisch, nicht im Geringsten aufs Gehör und damit auf die Stimmung des Zuhörers wirkend, da es mehr oder weniger ein singendes Vorlesen ist.

[1] Kurt Sachs (Reallexikon der Musikinstrumente) gibt dagegen als Stimmung d' f' f' f' an. D. Schriftltg.

Ein einziges Mal veranstaltete der islamitische Verein „Gajret", der sich die Unterstützung der Studenten zur Aufgabe gemacht hatte, ein Konzert, bei welchem auch moderne Lieder zur Aufführung gelangten. Obwohl der Theatersaal (nur mit Männern) überfüllt war und eine Rieseneinnahme erzielt wurde, so wiederholte man das Konzert in den nächsten Jahren nicht mehr.

So lange der österreichische Aar seine Fittige über Bosniens schöne Gefilde schützend ausgebreitet hielt, da erklang das deutsche Lied und deutsche Musik in allen Winkeln des Landes, und Militärkapellen wie Privatvereine sorgten für musikalische Genüsse. Jetzt wird es anders werden und der Zeitpunkt, daß auch die Eingeborenen endlich in moderner Art Terpsichore und Polyhymnia huldigen werden, wird nun wohl um Jahrhunderte hinausgerückt sein.

Hans Gál.

Mit den vorliegenden Zeilen möchte ich einen jungen Wiener Komponisten zu fördern suchen, dessen Name in seiner Vaterstadt bereits guten Klang hat, der jedoch im Reiche noch nicht die verdiente Aufmerksamkeit erregt hat.

Hans Gál ist am 5. August 1890 in Brunn am Gebirge als Sohn eines Arztes geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung bei Mandyczewski in Komposition und bei Richard Robert im Klavierspiel, studierte aber gleichzeitig bei Guido Adler Musikwissenschaft und erlangte den philosophischen Doktorgrad. 1915 erhielt Hans Gál unter 78 Bewerbern den ersten Kompositions-Staatspreis für eine Symphonie. Die Kompositionstätigkeit Gáls erstreckt sich mit Ausnahme der Kirchenmusik auf sämtliche Zweige des musikalischen Schaffens und umfaßt vor allem die Orchester- und Kammermusik sowie die Liedkomposition. In dieser sowie auf dem Gebiete des musikdramatischen Schaffens hat Gál bisher seine größten Erfolge zu verzeichnen gehabt.


Hans Gál.

Hans Gál gehört nicht dem Kreise der Wiener radikalen Modernen an, sondern ist dem Wesen nach ein Fortsetzer der klassischen und romantischen Meister. Damit ist nicht etwa gesagt, daß er ausgetretene Wege wandelt; vielmehr ist Gál bei voller Beherrschung des modernen harmonischen und Orchesterapparates eine in ihren künstlerischen Wirkungen zurückhaltende Natur, der im Gegensatz zu vielen seiner Wiener Zeitgenossen sowohl in den Mitteln als auch im Ausdruck jede unbegründete Uebertreibung meidet.

Von Gáls Werken sind bisher — sämtliche mit einer Ausnahme in der Universal-Edition erschienen — einige Chorwerke („Von ewiger Freude", für Frauenchor, Orgel und zwei Harfen; „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt", für Frauenchor mit Orchester, Fantasien nach Rabindranath Tagore für Frauenchor, Streichquartett, Klarinette, Horn und Harfe), eine Suite für Violoncello mit Klavier (Simrock), ein Heft Klavierstücke, serbische Weisen für Klavier zu vier Händen und schließlich die komische Oper: „Der Arzt der Sobeide" (Dichtung von Fritz Zoref) im Druck erschienen.

Will man die charakteristischen Momente der Gálschen Kompositionstechnik erfassen, so erscheint vor allem sein besonders entwickeltes Empfinden für lebendige Rhythmik bemerkenswert. Gáls Rhythmik beschränkt sich nicht allein auf die Gliederung der Oberstimme, sondern muß vielmehr als Polyrhythmik bezeichnet werden, indem der ganze polyphone Apparat nicht nur melodisch, sondern vor allem rhythmisch individuell gegliedert ist, so daß die einzelnen Stimmen manchmal verschiedene Metren aufweisen. Auch im Horizontalen zeichnet sich die Linie durch den lebhaftesten Wechsel verschiedener Metren aus.

Die Harmonik Gáls ist bei aller Freiheit in der Modulation und Verwendung aller modernen harmonischen Errungenschaften eine durchaus tonale, d. h. trotz Vorkommen tonalitätsfremder Harmonien sind die harmonischen Funktionen der klanglichen Einheiten dem aufmerksamen Hörer deutlich erkennbar. Die wesentlichste Seite des Gálschen Schaffens aber ist die Melodie. Es ist eine oft beobachtete, aber verhältnismäßig selten ausgesprochene Tatsache, daß die Musiker des 20. Jahrhunderts bei aller Virtuosität des harmonischen und kontrapunktischen Apparates dort, wo sie reine Melodie geben wollen, merklich schwach werden, ein Umstand, der beispielsweise bei Richard Strauß öfter kritischen Einwendungen begegnet ist. Inwieweit dies mit der Entwicklung der modernen Musik überhaupt zusammenhängt, beziehungsweise inwiefern dieser Umstand im Geiste des neuen Empfindens wurzelt, kann und soll hier nicht erörtert werden. Hier möge nur betont werden, daß gerade die Melodik der erfrischendste Zug in der Kompositionstätigkeit des jungen Gál ist. Hierbei knüpft Gál oft an die Melodien des Volkes an, wie er überhaupt, z. B. in den serbischen Weisen dem Volksleben und Volkston das größte Interesse und Verständnis entgegenbringt.

Der Orchestersatz, den Gál in allen Feinheiten beherrscht, bevorzugt einerseits ein sattes Kolorit, macht jedoch von solistischen Wirkungen gerne Gebrauch.

Die 1919 in Breslau zur Uraufführung gelangte komische Oper „Der Arzt der Sobeide" erscheint mir von allen bisher erschienenen Werken des Komponisten als das bemerkenswerteste, da es alle Vorzüge seines Könnens vereinigt. Eine glückliche Verbindung burlesker und lyrischer Elemente verleiht diesem Werk eine eigenartige Wirkung, die ganz besonders in den Ensembles zum Ausdruck kommt. Die Charakterzeichnung der Gestalten, von denen musikalisch oft eine derb komische Wirkung ausgeht, ist so treffsicher, daß man mit gutem Recht in Gál einen zukünftigen Neuerer der Buffooper erwarten darf. Es wäre nur begrüßenswert, wenn dieses Werk, das auch einen starken Publikumserfolg hatte, den Weg zu den anderen größeren Bühnen finden würde.

Gegenwärtig ist Gál mit der Komposition eines neuen dramatischen Werkes beschäftigt, das, wie zu erwarten ist, die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise in Oesterreich und Deutschland erregen wird. Sollten durch die vorstehenden Zeilen einige Dirigenten und Bühnenleiter auf den jungen Komponisten aufmerksam werden, so wäre der Zweck meiner wenigen, das Wesen des Gálschen Könnens nur flüchtig streifenden Worte vollständig erreicht. Paul Nettl (Prag).

Weihnachtslieder.

Der Türmer hat sein Lied schon geblasen:
ich wachte darüber auf! „Gelobt seist du,
Jesu Christ!" Ich habe diese Zeit des Jahres
gar lieb die Lieder, die man singt.
(Goethe an Kestener 1772 am Christtag früh.)

Der junge Goethe hat sie sehr lieb, die Lieder, die man zur Weihnacht singt. Sie rufen ihm, wie es vorher in dem angezogenen Briefe heißt, „angenehme Erinnerungen voriger Zeiten zurück". Ich glaube, wie Goethe geht es einem jeden Deutschen; auch wenn er den Glauben an das Christkind längst verloren hat, die Lieder, die man in diesen Tagen singt, hat er lieb.

Nie sonst wird im deutschen Hause so viel gesungen, wie in diesen Tagen. Und das scheint immer so gewesen zu sein. Auf keines der anderen kirchlichen Feste gibt es von alters her so viele Lieder, wie auf Weihnachten. Allerdings habe ich dabei Deutschland im Auge. In der altchristlichen Hymnologie ist die Geburt des Herrn nur wenig gefeiert worden. Der ambrosianische Hymnus: „veni redemptor gentium", den Luther in seinem „Nun komm, der Heiden Heiland" nachgedichtet hat, und zwei Hymnen des Aurelius Prudentius und des Coelius Sedulius sind alles, was wir bis ins 5. Jahrhundert vorfinden. Des letzteren „a solis ortus cardine" ist auch von Luther frei umgedichtet worden: „Christum wir sollen loben schon (schön)".

Später entstehen dann viele Lieder, die einen mehr volkstümlichen Charakter haben und auch gleich vom deutschen Volksliede aufgenommen worden (Dies est laetitiae; Puer natus in Bethlehem; Resonet in laudibus; quem pastores laudavere). Zum eigentlichen Volksfeste ist Weihnachten aber nur in germanischen Landen geworden. Hier fiel es ja auch der Zeit nach mit dem alten Julfeste zusammen, dieser freudigsten und heiligsten Zeit altgermanischen Lebens. Der freudigsten, denn nun war Wintersonnenwende. Die Sonne kam wieder, die lichtlose, die schreckliche kalte Zeit mußte nun wieder weichen. Die heiligste Zeit, denn nun war Geburtsfest der Sonne, des heiligen, lebenspendenden Lichtes. Wie sollte der Germane nun das Christfest nicht besonders lieb gewinnen, das seinem seelischen Leben die Geburt des Lichtes brachte, wie das einstige Julfest dem körperlichen. Und dazu nun das Familienhafte, das jedem Geburtsfeste eigen ist; dazu der Umstand, daß gerade der Germane für das Mitfühlen der Tierwelt besonderes Verständnis besaß.

Die Kirche sah das auch ein, und während sie sonst den deutschen, geistlichen Liedgesang nur bei außerkirchlichen Gelegenheiten zuließ, durfte das Volk gerade beim Weihnachtsfest auch in der Kirche singen. Zumal sich sehr früh die dramatische Darstellung der Vorgänge bei Christi Geburt in der Kirche einbürgerte. Weinhold hat die älteste uns erhaltene Dramatisierungen für das 9. Jahrhundert nachgewiesen. Bereits 1162 klagt der Chorherr Gerhoh von Reichersberg, daß die Kirchen besonders zu Weihnachten mit mimischen Darstellungen erfüllt würden.

Bei diesen Feiern hatte das Volk nun reichlich Gelegenheit, Lieder zu singen, und zwar Wiegenlieder. Denn der deutschen Vorstellung ging der Begriff Krippe nicht ein. Das Kind gehörte in eine Wiege, an der die Mutter saß und sang:

> Joseph, lieber Joseph mein
> Hilf mir wiegen mein Kindelein,
> Daß Gott müsse dein Lohner sein
> Im Himmelreich,
> Du reine Magd Maria!"

Und Joseph entgegnet:

> „Gerne, liebe Muhme mein,
> Ich will dir wiegen dein Kindelein" usw

Das Kindelwiegen wird zur allgemein beliebten Sitte. Hat man doch in allem Ernst den Namen Weihnachten von Wiegenachten hergeleitet. Es kam bei diesen dramatischen Feiern früh zu Mißbräuchen, und bald wurden sie bekämpft. Luther allerdings dachte nicht so streng; ihm war alles, was volkstümlichen Ursprungs war, zu wertvoll, und so findet sich auch in seinem herrlichen Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" der kosende Wiegelauf: „Susaninne". Uebrigens mußte noch 1739 der König von Preußen ein Rundschreiben erlassen, daß am Nachmittag vor Weihnachten die Kirchen zu schließen seien wegen der vielerlei „Alfanzereien", die sonst getrieben würden. In Volksbrauch und Volkslied hat sich aber die alte Sitte erhalten. —

Eines der ältesten Lieder ist Spervogels ins 12. Jahrhundert reichende kraftvolle Strophe:

> Er ist gewaltig und stark,
> Der Weihnacht geboren ward:
> Das ist der heilige Christ;
> Ihn lobet alles, was da ist,
> Bis auf den Teufel alleine.
> Um seinen finsteren Uebermut
> Ward ihm die Hölle zu teile.

Gilt hier noch der Preis ausschließlich dem Geborenen, so lag es für den Marienkultus des späteren Mittelalters nahe, den Nachdruck des Lobes auf die Gebärerin zu übertragen. Aber dies Lob der Mutter liegt doch auch im deutschen Volkscharakter. Die Liederdichter der Reformation haben dann wieder das Christkind in den Mittelpunkt gestellt. Ein bezeichnendes Beispiel bietet das bekannte Lied: „Es ist ein Ros' entsprungen". Während in der älteren katholischen Fassung die zweite Strophe lautet: „Das Röslein, das ich meine, davon Jesaias sagt, Ist Maria, die reine, die uns das Blümlein bracht, hat der lutherische Kapellmeister Michael Prätorius die zwei letzten Verse dahin umgewandelt: „Hat uns gebracht alleine, Marie, die reine Magd".

Das sind überhaupt die drei Stufen in der Geschichte des Weihnachtsliedes. Die älteste des Mittelalters kann man als die des Volksliedes bezeichnen. Der Charakter ist hier nicht so ausgesprochen kirchlich oder dogmatisch und liturgisch, wie nachher im protestantischen Kirchenliede. Für dieses schufen die wichtigsten Weihnachtslieder Luther, Nikolaus Hermann (Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich), Paul Gerhardt (sieben Lieder, darunter: „Wir singen dir, Immanuel", „Fröhlich soll mein Herze springen", „Ich steh an deiner Krippe hier" und Gellert, der zum Weihnachtsfest sein schönstes Lied gesungen hat:

> „Das ist der Tag, den Gott gemacht,
> Sein werd' in aller Welt gedacht."

In der neueren Zeit verliert sich dann der kirchliche Charakter des Gemeindegesanges immer mehr. An seine Stelle tritt der lyrische Erguß des persönlichen Empfindens. Die schönsten derartigen Weihnachtslieder stammen von Angelus Silesius, E. M. Arndt, Max von Schenkendorf, Novalis, Eichendorff, Rückert, G. Schwab, K. J. Ph. Spitta, Peter Cornelius und W. Wackernagel.

Am volkstümlichsten sind aber zwei Lieder geworden, die nicht von berühmten Dichtern stammen. Aus seliger Dankbarkeit sang Johannes Falk in Weimar († 1826) für seine aus dem Elend geretteten Pflegekinder: „O du fröhliche, o du sel'ge Gnaden bringende Weihnachtszeit." Und ein katholischer Dorfpfarrer im Salzburgischen, Joseph Mohr, dichtete, der Dorfschulmeister Franz Gruber sang das wundervolle Lied an die „Stille Nacht, heilige Nacht."

Mögen denn wieder die Weihnachtslieder erklingen, Freude und Friede in die Herzen bringen! K. St.



Aachen. Wenn man die Reihen der Städtischen Konzerte betrachtet und dazu bedenkt, wie viel gute Musik sonst noch angekündigt ist, dann will es einen manchmal ängstlich beschleichen vor der Fülle der Genüsse, deren wir teilhaftig werden sollen. Für eine Provinzstadt sind wir jedenfalls schier überreichlich versehen. Bisher war es ein Vorzug der Provinz, gesundes Maß zu halten. Vorläufig scheinen diese Zeiten indes vorüber zu sein, und zwar weniger aus künstlerischen als aus wirtschaftlichen Gründen. Es hört sich an wie ein Widerspruch und ist doch keiner: je teurer der ganze Konzertapparat wird, desto schonungsloser muß er ausgenutzt werden, damit er sich wenigstens noch einigermaßen lohnt. Denn ganz von Zuschüssen leben kann und soll ja auch ein künstlerisches Unternehmen nicht.

Den ersten Konzerten beizuwohnen, war ich durch eine Reise verhindert. So kann ich denn bloß berichten, daß auf dem Programm des ersten der großen sogen. Städtischen Konzerte lediglich die Dritte Symphonie Mahlers stand. Zum ersten Kammermusikabend der Waldthausenschen Stiftung für Kammermusik war das Leipziger Gewandhausquartett herübergekommen. Es brachte je ein Werk von Mozart, Wetz und Brahms. In dem versäumten Volkssymphoniekonzert sang das Doppelquartett „Sanssouci" und spielte der Harfenist des Städtischen Orchesters Heinrich Sohns. In zwei anderen Volks-Symphoniekonzerten waren ebenfalls heimische Solisten tätig: Aenne Bruhnoeler, die sich redlich um Liszts A dur-Klavierkonzert mühte, es aber bei aller Tüchtigkeit innerlich doch nicht recht bewältigte. Uebrigens kein Wunder: ist doch dies Werk alles andere eher als weiblich. Konzertmeister Hans Moth trug das geistig zwar nicht eben bedeutende, aber sehr melodiöse und gut gearbeitete Konzert für Violoncell und Orchester von J. de Swert (38. Werk) schön vor. Als Instrumentalsolistin bisher den Vogel abzuschießen, war der jungen Kölnerin Irmgard Gorges vergönnt. Sie zauberte mit Chopins schwermütigem Klavierkonzert in e moll eine Stimmung in den Saal, wie sie nicht

eben oft erreicht wird. Weniger Glück hatte Irma Seydel (Boston) mit Brahms' Konzert für Violine mit Orchester (D dur, 77. Werk). Alle diese Konzerte leitete Dr. Peter Raabe, unser Generalmusikdirektor, und begleitete das Städtische Orchester auf eine Art, der man das Gefühl des gegenseitigen unbedingten Versichertseins anmerkte. Außer den genannten Werken brachte Dr. Raabe noch zu Gehör die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", Berlioz' Fantastische Symphonie, Brahms' Variationen über ein Thema von Händel und I. Symphonie, C. M. von Webers „Aufforderung zum Tanz" (in der Bearbeitung von Weingartner), Beethovens III. und V. Symphonie. Ueber die von Dr. Raabe vertretene Auffassung der Brahms-Symphonie waren die Meinungen geteilt; meinem Gefühl nach kam der schwerblütige Norddeutsche Brahms nicht ganz zu seinem Recht. Doch sei hier wenigstens mitgeteilt, daß nach den zu uns gekommenen Berichten eben die Raabesche Weise, Brahms wiederzugeben, ihm selbst sowie dem Orchester in Köln außergewöhnliche Ehrungen eingetragen hat. Engelbert Humperdincks Tod wurde der Anlaß, daß dem ursprünglich vorgesehenen Programm die Ouvertüre zu „Hänsel und Gretel" eingefügt wurde. Aus demselben Grunde hörten wir im zweiten Städtischen Konzert das Vorspiel zum dritten Akt der Königskinder. Humperdinck wird viel zu wenig gespielt! Gerade seine warmherzige, echt deutsch-volkstümliche Kunst hat uns heute viel zu geben. Ilona Durigo bereitete mir nicht den erwarteten großen Genuß. Regers recht schwieriges Werk „An die Hoffnung" kam zwar gut, aber immerhin nicht so heraus, daß man das Gefühl einer ungewöhnlichen Leistung hätte gewinnen können. Von den hier zum ersten Male gegebenen Liedern für Alt und Orchester von Othmar Schöck war das zweite, schlichteste (Eichendorff: Auf meines Kindes Tod) das eindrucksvollste; Peregrina (Mörike) und Jugendgedanken (Keller) schienen mir nicht über das Mittelmaß hinauszureichen. Ein Erlebnis war dagegen das erste Bekanntwerden mit Helge Lindberg, dem Frankfurter Bassisten. Solch eine Stimmbeherrschung darf ruhig als selten angesprochen werden. Ebenso selten infolgedessen auch der dem Lindbergischen ähnliche Vortrag von drei Händelschen Arien, die eine derartig erstaunliche Atemtechnik voraussetzen. Dabei ist die Stimme Lindbergs an sich überaus angenehm. Der nicht enden wollende Beifall bestimmte den Künstler, eine der Arien zu wiederholen. Jedenfalls wird Lindberg sich Aachen als eine der Städte merken dürfen, wo er eine stets dankbare Zuhörerschaft für sein reifes Künstlertum vor sich findet. Hat Aachen doch eine Art überlieferter Händel-Pflege, von der allerdings in den letzten Jahren nicht mehr viel zu spüren war. Das dritte Städtische Konzert, sozusagen ein Konzert im strengen Stil, ließ jene alten Zeiten zwar noch einmal aufleben, da es außer den Arien ein Concerto grosso und ein Konzert für Orgel und Orchester von Händel brachte. Die Orgel spielte Rudolf Mauersberger, der Organist der Christuskirche, in seiner hier nun schon bekannten meisterlichen Weise. Nach diesen Proben möchte man nur wünschen, auch Händel öfter im Konzertsaal zu begegnen. Wie wohl tut doch seine gesunde, kraftvolle Männlichkeit! Bachs h moll-Suite für Flöte und Orchester ruft das Verlangen nach mehr gespielten Orchesterwerken des Thomaskantors wach. Wieviel gute alte Musik ist doch noch lebendig zu machen! Regers Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht", bildete den Schluß dieses wunderbar einheitlichen Abends, zu dessen Gelingen auch W. Weinberg am Cembalo beitrug. Er löste seine umfängliche und z. T. schwierige Aufgabe vorbildlich. Dem Städtischen Konzerte unmittelbar voraus ging ein Bußtags-Kirchenkonzert in der Christuskirche. Herr Mauersberger hatte dazu für die Orgel Regers gewaltige (mir aber auf die Dauer trotz aller kontrapunktischen Künste Regers und Registrierkünste des Vortragenden allzu eintönig „orgelnde") BACH-Fuge, Bachs g moll-Fantasie und Fuge, eine Geierhaassche Passacaglia und ein C. Franckches Final ausgewählt, deren glänzende Wiedergabe eine physische und geistig-seelische Leistung besonderster Art genannt zu werden verdient. Mit der Sopranistin Frau Münter-Quint (Bonn) ließ sich allerdings kein Staat machen; die Dame täte gut, es in Zukunft aufzugeben, ernste Veranstaltungen durch ihren unmöglichen Gesang zu gefährden. Eine Bachsche Sonate für Flöte, Geige und Orgel entschädigte reichlich für den entgangenen Singegenuß. Die Flöte blies übrigens hier wie in der Bachschen Suite Emil Delling als ein rechter Künstler auf seinem Instrumente. Einige Tage vorher hatte R. Mauersberger mit dem Bach-Verein und dem Städtischen Orchester Bruchs Oratorium „Gustav Adolf" aufgeführt. Leider wollte es auch hier nicht so recht mit den Solisten gehen; einzig Elise Mayers Leubelfing geriet ziemlich einwandfrei. Der Chor soll gut gesungen haben. Auch diesmal Mitsänger, muß ich mich hierin auf das öffentliche Urteil stützen. Als ganz daneben gelungen ist der Besuch des Frankfurter Madrigalchores (Leiterin: Marg. Desoff) zu bezeichnen. Da sind wir doch durch die Kniese, Wüllner, Schwickerath, die alle hier wirkten und mit dem Städtischen Gesangvereine Madrigale herausbrachten, eine andere Höhe gewöhnt. Nicht zuletzt, was den klaren Klang der Stimmen angeht. In jeder Beziehung ansprechen konnte dagegen das Mittelalterliche Konzert der Vereinigung Aachener Männergesangvereine. Domorganist Ludwig Pütz mit der „Orphea" und dem Hüttengesangverein bot den ganzen Abend über wertvolle alte Musik in durchweg anzuerkennender Wiedergabe. Ein nicht ganz so intaktes Blasquartett streute zwischen die Gesänge eine Suite von Peurl (1580) und eine Paduana von Rosenmüller (1620) ein. „Museumsstücke!" Wenn zum Schlusse noch eines Klavierabends der jungen, energischen Leipzigerin Elisabeth Knauth und eines Schülerabends des Aachener Meisters Arnold Giesen Erwähnung geschieht, dann tue ich das, weil diese beiden Konzerte wirkliche Werte zeitigten; A. Giesen aus Wien wieder in seine Heimat zurückgekehrt zu sehen, muß Aachen sich auf alle Fälle freuen, wenn es nicht wieder einmal gegen die Wahrheit und Weisheit bekannter Sprichwörter sündigen will. Reinhold Zimmermann.

*

Düsseldorf. Das dritte Orchesterkonzert unter Professor Panzners Leitung hat zwei Uraufführungen von E. Anders vorgesehen, von denen die zweite wegen Erkrankung der Altistin (M. Walter-Pieper) abgesagt werden mußte: „Der Beter", für Sprechstimme und Orchester, und „Weihen des Lebens", Altsolo mit Begleitung des Orchesters. Zu einem Text des bekannten „Arbeiterdichters" H. Lersch, dessen ekstatisch beabsichtigte Worte das Ziel religiöser Inbrunst aus gottsucherischer Not nicht allzu tief fassen, hat Erich anders eine mehrfach geteilte Streichmusik geschrieben. Die Aufführung gab den Bedenken recht, die des Komponisten musikalisches Naturell, das sich in sinnenfreudiger, blühender Lyrik am unmittelbarsten ausspricht, für das Aufdecken mystischer, nur in asketischer Selbstentäußerung erreichbarer Gründe nicht prädestiniert halten. Bei aller wohlgeratenen, vornehmen Satzkunst wollte sich denn auch ein überzeugendes, die Worte tragendes und erhöhendes Notwendigkeitsbedürfnis nicht einstellen, um so weniger für denjenigen, der in der melodramischen Kunstform das Zwittergebilde nicht sanktionieren kann. Die Aufnahme war beifällig. Ungleich wärmer und eindringlicher zeigte sich die Erstaufführung der III. Symphonie von Büttner. Breite, flächige, nicht gerade stark persönliche Melodik und klare Anlage symphonischer Entwicklung empfehlen die Arbeit. Löst sich der Mittelsatz teilweise illustrativ-malerisch, so lenkt der Quartenfall des dritten Satzes den Blick auf größere Vorbilder (Beethoven, Bruckner). E. Suter.

*

Essen. Als Auftakt zum heurigen Konzertwinter vereinigte die glückliche Idee des aufstrebenden Pianohauses Hilger eine große Anzahl Hörer in den prächtigen Verkaufsräumen zu einer intimen musikalischen Feier, in der unsere musikalischen Spitzen Fiedler und Kosman zwei Violinsonaten (Brahms' Zweite und Strauß) darboten und Fiedler in der selten gezeigten Eigenschaft als Solist durch Vortrag der „Appassionata" die andächtige Zuhörerschar fesselte. Am selben Nachmittag eröffnete Kosman mit seinem neugebildeten Streichquartett eine Serie historischer Kammermusikwerke, zu denen in jeweiliger Folge Otto Helm einführende Worte mit sach- und fachgemäßer Gründlichkeit lieferte. Als erste Triebe des Streichquartetts hätte ich allerdings lieber „Divertimento" und vierstimmige Symphonien im Streichquartettstil von Stamitz, Fasch u. a. gehört. Das erste Meisterkonzert der Essener Konzertdirektion wurde von der Kammersängerin Emmi Leisner bestritten. Sie sang nur Schubertsche Lieder. Wir müssen es der gütigen Natur danken, daß der Schmelz der Stimme in der Regel von längerer Dauer ist als der Schmelz der Jugend. Hoffentlich verfällt die Sängerin nicht in den häufig vorkommenden Fehler, dieses Geschenk der Natur zu lange auszunutzen, denn die Stimme klingt in der Höhe schon etwas scharf. Das erste Musikvereinskonzert brachte als erste Nummer eine phantastische Ouvertüre „E. Th. A. Hoffmann" von Otto Besch. Es kommt vor, daß man lauter spricht, wenn ein anderer Worte nicht versteht. So kommt es auch vor, daß jemand l a u t e Musik schreibt in der Meinung, daß man sie dann besser versteht. Dieses Gefühl kam mir beim Vorspiel dieser Ouvertüre. Adolf Busch strahlte im Glanze seines Ruhmes beim Vortrag des Regerschen Violinkonzertes. Bei diesem Konzert sah ich, wie rasch sich doch unser musikalisches Gefühl mit unbekannter Tonalität assimiliert. Beim erstmaligen Hören in der Generalprobe bemächtigte sich meiner eine starke Unruhe, weil ich die neuen Fäden der Tongestalten nicht verknüpfen konnte. Im Hauptkonzert fand ich Hilfe durch die Partitur, die mir das Werk in seinen prachtvollen Schönheiten erschloß. Folge: man benutze bei modernen Werken tunlichst Klavierauszüge oder Partituren. Das Streichquartett unseres zweiten Konzertmeisters Paul Lehmann zeichnet sich aus durch eine gediegene Auswahl seltener Werke, die dem Fachmann und Musikfreund ungetrübte Freude bereiten. So hörten wir ein Streichquartett von August Reuß, herb in der Stimmung, mit tiefempfundenen, aber auch streckenweise öden Stellen. Regina Schmidt, eine einheimische Sängerin, führte sich mit einer Reihe erträglicher Lieder von Reger vielversprechend ein. Vor seiner Amerikareise gab Leo Slezak, der „gottbegnadete" Operntenoriste, ein Abschiedskonzert. Viele Hörer derartiger Solistenkonzerte stehen noch unter dem Banne der Macht des Effekts und ahnen nicht, wie abstoßend und entsetzlich unmusikalisch derartige Sänger das „Lied" auffassen und vortragen. Alfred Hoondorfs Begleitung erwies sich dagegen als echt musikalisch. Das erste Symphoniekonzert des städtischen Orchesters, eine Einrichtung, die sich immer größerer Beliebtheit erfreut, stand unter einem günstigen Stern. Beethovens „Coriolan", Strauß' Liebesszene aus „Feuersnot" und Bruckners 7. Symphonie erfuhren trotz der verschieden zu bemessenden Behandlung eine souveräne Wiedergabe durch unsern Fiedler. Man muß es einmal sagen, daß dieser für mich „musikalischste" Dirigent der Gegenwart e n d l i c h die vieltausendköpfige Menge der Konzertbesucher nicht bloß durch seinen Zauberstab, der j e d e Richtung der Musik beherrscht, sondern auch durch sein wundervolles Klavierspiel zu sich bekehrt hat und daß alle, Musikfreunde, Fachleute und Orchestermusiker, mit ganzer Liebe und Verehrung an ihm hängen. Maria Guntermann, vom Stadttheater in Bielefeld, füllte die Zwischenräume mit Orchesterliedern von Mahler und Strauß und der Fidelio-Rezitativarie zur Zufriedenheit aus. Das zweite Musikvereinskonzert

enthielt lediglich Vorträge des Violinvirtuosen Fritz Kreisler. War das ein beglückender, genußreicher Abend! Frei von jeder Künstlerunart, tritt ein schlichter, gerader, sympathischer Mensch vor die Rampe, um sich mit seinem edlen, silbernen, nie versagenden, schlackenreinen Ton in unsere Herzen hineinzusingen durch eine Musik alter Meister, die wir längst verstaubt und wirkungslos wähnten. Kreislers Virtuosität weicht vor seiner eminenten Musikalität, mit der er die Werke vergeistigt, vollständig zurück, eine Eigenschaft, die leider nicht jeden Künstler eignet. Die Essener Konzertdirektion sorgte in einem Tanzabend der Tänzerin Ruth Schwarzkopf für Abwechselung. Worin liegt der Kunstzweck solcher Darbietungen? Ist es Anmut der Bewegungen, Pracht der Gewänder? Jedenfalls mußte man die feinrhythmischen Schwingungen, mit denen die Tänzerin die unsichtbare, mangelhafte Musik umkoste, bewundern. Sinnenreiz und ästhetisches Empfinden haben ja beide ihre Berechtigung. Die Vorführung des Regerschen Es dur-Quartetts durch das Adolf Busch-Quartett im ersten Kammermusikabend des Essener Musikvereins stand auf überragender Höhe. Wir sind wohl noch nicht weit genug, um die glänzend schillernden Akkordfarben, die abgebrochenen, leidenschaftlich bewegten melodischen Linien in ihrer organischen Zusammengehörigkeit zu begreifen. Ich hatte das Gefühl eines musikalischen Pointillismus, dessen glühende Farben sich zu einem einheitlichen (atonalen) Tongemälde vereinigten. Nach dieser Nervenspannung wirkte ein Haydnsches Quartett wie eine himmlische Erlösung. Der Paulus-Chor, ein aus Knaben und Männern zusammengesetzter gemischter Chor, erwarb sich unter der umsichtigen Leitung seines aufstrebenden Dirigenten Otto Helm durch ein Bach-Brahms-Reger-Kirchenkonzert bemerkenswerte Verdienste, verschönt durch Orgelvorträge des genialen Orgelvirtuosen Walter Fischer, Berlin. Es wäre zu wünschen, daß diese eigenartige Vereinigung häufiger an die Öffentlichkeit tritt mit dem Grundsatz: Der schöne Vortrag eines einfachen Chores ist der Schwierigkeit eines größeren Werkes voranzusetzen. Dem Beispiele Hilgers folgend, holte die Klavierhandlung Roth sich den süddeutschen Meister Max Pauer, der uns durch Edelwerke Bachs, Beethovens und Schumanns, die er mit feinstem Nachempfinden und saubester Technik darbot, einen erlesenen Genuß verschaffte. Ich bedauere nur stets, daß unsere Klaviergrößen so wenig zu modernen Werken lebender Komponisten greifen. Wie soll der Laie zum Verständnis moderner (nicht hypermoderner) Kunst kommen, wenn die Künstler als Pioniere nicht den Weg ebnen? Der Vortragsabend des vornehmen Sängers Paul Bender litt, wie auch der Ludwig Wüllner-Abend, unter einer gähnenden Leere des Saales. Mir will scheinen, als wenn das Gros der Konzertbesucher sich vor der Höhenkunst solcher Meister des Gesanges und der Sprache scheut. Das Intime bedarf feiner seelischer Regungen; es entbehrt der suggestiven Kraft, der Kraft, welcher außer dem Nervenkitzel die Masse zum Beifall reizt. Das „seelische Erlebnis" liegt ihr nicht. Darum meidet sie lieber die Einzelkunst und füllt dafür die Orchesterkonzerte. Unter diesem Gesichtspunkt ist es zu verstehen, daß die Schönheiten der vierten Brucknerschen Symphonie und die seltsamen Wellenlinien des Debussyschen „Nachmittag eines Fauns" im zweiten Symphoniekonzert des städtischen Orchesters wirkungslos verhallten. Im zweiten Kosman-Quartett hörten wir in Fortsetzung der Stilentwickelung des Streichquartettes wieder drei bekannte Werke: Mozarts Quartett B dur, Schuberts „Der Tod und das Mädchen" und Beethovens Harfenquartett in feiner, stilvoller Ausführung. Der Wunsch nach seltener aufgeführten Werken blieb auch hier unerfüllt. Das „nordische" Konzert unter Leitung des Kapellmeisters Hans Seeber von der Floe hätte zahlreicheren Besuch verdient, denn die Orchesterwerke von Aulin und Langgaard atmeten erfrischende Bergesluft und träumende Fjordstimmung, wodurch die Zuhörer ergriffen und mitgerissen wurden. Die hervorragende Sängerin Overgaard aus Kopenhagen nahm sich einiger Lieder mit Orchesterbegleitung von Grieg an, und zwar mit derartigem Erfolge, daß sie eines der rassigen Lieder wiederholen mußte. Die löblichen Bestrebungen der Essener Konzertdirektion, derartige seltene Veranstaltungen herauszubringen, finden noch nicht genügende Würdigung. Joseph Pembaur, der bedeutendste und musikalischste Klaviervirtuose der Jetztzeit, bestätigte den Ruf des Musikvereins, der für seine Konzerte (hier das dritte) stets die ersten künstlerischen Solokräfte Deutschlands und der deutschfreundlichen Länder heranzuziehen weiß, eine vornehme Tat, der allerdings manche ausgezeichnete Größen, aber ohne Weltruf, zum Opfer fallen. Pembaur spielte das A dur-Konzert von Liszt, ein Musikfeuerwerk, dessen Farben und Feuerstrahlen zwar die Zuhörer zur Begeisterung anfachten, aber m. E. durch ein mehr musikinhaltliches Werk hätte ersetzt werden können. Denn Pembaurs Größe und Ruhm bedürfen nicht mehr einer Konzession an das Publikum. Und anderseits zieht der ernste Musikfreund „Inhalt" dem „Effekt" vor. Es war zu erwarten, daß Fiedler, der leidenschaftliche Brahms-Verehrer, die c moll-Symphonie mit innigster Hingabe herausbrachte. Die Essener Brahms-Gemeinde wird infolgedessen immer größer. Welch ein Zauber liegt doch in der Schönheit einer menschlichen Stimme! Wir standen in den Vorträgen des Baßbariton Brodersen („Winterreise" von Schubert), der für das dritte Meisterkonzert gewonnen war, vor diesem geheimnisvollen Rätsel. Ein seltenes Stimmvolumen, sowohl nach Tonhöhe als auch nach -qualität tönte in mächtigen Wellen über die zahlreiche Zuhörerschar dahin, diese in so heilige, bannende Stimmung versetzend, daß sie das Beifallklatschen innerhalb der Liederreihe, bekanntlich die häßlichste Störung bei tiefer seelischer Regung, gänzlich vergaß. Um so stärker war die aufrichtige, begeisterte Anerkennung am Schlusse für den Künstler und seine liebliche Tochter, die in reifer Künstlerschaft und feinstem Nachempfinden ihrem Vater zu folgen vermochte. Im dritten Symphoniekonzert hörten wir eine „Meeressymphonie" von Kurt Attenberg, die sich nordischer Melodiemotive bediente, um der im Puccinistil sich gebärdenden Orchesteraufmachung Linie und Inhalt zu geben. Größeren Erfolg hatte ein Orchesterscherzo „Der Zauberlehrling" des geistreichen Paul Dukas zu verzeichnen. Wilma Souvageol spielte die h moll-Sonate von Liszt mit blendender Oktaventechnik und rührender Pedalliebe. Am Schlusse des ersten Konzertwinterviertels (5. November) möchte ich die löbliche Betätigung des Essener Orchestervereins nicht unerwähnt lassen. Es ist eine Freude, zu sehen, wie dieses nur aus Dilettanten aller Gesellschaftskreise bestehende Orchester unter der straffen Führung H. E. Obsners sich der Pflege klassischer Musik hingibt. Mozarts D dur-Symphonie (Köchel, Nr. 385) und eine szenische Aufführung der köstlichen einaktigen Oper „Der betrogene Kadi" von Gluck fanden denn auch vor der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft lebhafteste Anerkennung.

Ludwig Riemann.

Besprechungen

Neue Klavierstücke zu 2 Händen.

Tarenghi, Op. 67: Nuovo Album per la gioventù (Neues Jugendalbum). 2 Bände. Verlag Carisch & Co., Mailand.

Diese mittelschweren Stücke sind nicht ohne Geist und vor allem recht gefällig, handlich und dankbar gesetzt. Hier und da tauchen ganz interessante exotische Wendungen auf. Aber für unsere deutsche Jugend wollen wir doch lieber die herrlichen Kinderstücke von Schumann und Mendelssohn und die leider nicht verdientermaßen gespielten Kinderstücke St. Hellers in Erinnerung bringen und sie den Pädagogen ans Herz legen. Wir denken an seine „Kinderszenen", fliegende Blättchen, Präludien für Lilly, Notenbuch für Jung und Alt (meistens bei Breitkopf & Härtel). Auch auf Volkmanns „Liederbuch der Großmutter" und die Kirchner-Auswahl von A. Morsch und Jensens „Lieder und Tänze" sei hingewiesen.

*

Frontini, morceaux choisis, IX. Serie: Inquiétude, Heure triste, Villanella infesta, Gentillesse, Danse de nègres, Momento angoscio, Valse de Nelly, Letterina alla mamma, Preghiera del soldato, Di notte. Verlag Carisch & Co., Mailand.

Das sind echt italienische, der französischen Schreibart nah verwandte, etwas oberflächliche, aber niedliche „causeries de salon"; unterhaltsam, in der Stimmung mannigfaltig. Sie spielen sich flott vom Blatt, weil sie durchaus homophon, melodisch eingänglich und klaviermäßig sind. Ihrem inneren Wert nach stehen sie unter den obengenannten Stücken von Tarenghi.

*

Zwerkow: Sammlung beliebter russischer Volkstänze. Verlag Zimmermann.

Wie die ungarischen Tänze in Liszt und Brahms, die slawischen in Dworschak und die norwegischen in Grieg ihren idealen Bearbeiter gefunden haben, so wäre auch diesen russischen Tänzen ein „Erlöser" zu wünschen gewesen, der sie zum Gemeingut aller Völker gemacht hätte, indem er sie in das kostbare Gewand eines gediegenen und reichen Klaviersatzes gekleidet hätte unter Wahrung ihrer packenden Rhythmen und ihrer ursprünglichen volkstümlichen Frische. Zwerkow (wohl der Führer des bekannten herumreisenden russischen Balaleika-Orchesters) ist hiezu leider nicht der richtige Mann gewesen. Sein Satz ist primitiv, hie und da dilettantisch fehlerhaft oder schlappig, wie die Orthographiefehler, Leittonverdopplungen, Oktavenfortschreitungen usw. zeigen. So blieben diese Edelsteine ungeschliffen und erinnern an Wirtshauspolkas und an die üblen Armeemärsche. Für anspruchslose Musikfreunde mögen sie immerhin den Zweck der Unterhaltung erfüllen.

*

A. Dürst: „Der Geisterbanner", phantastischer Marsch, Verlag Musikhaus Noris, Nürnberg.

Von Phantasie und Phantastik ist in dem dilettantisch aufgemachten, im Original instrumentierten Marsch wenig zu spüren. Die Themen klingen bekannt und zerflattern völlig in unklarer Figuration.

*

Walter Klein: Scherzo, Verlag Breitkopf & Härtel.

Interessant durch seine kühnen harmonischen Zusammenklänge, die ähnlich wie bei Scriabine durch sequenzenweise Fortführung dem Ohre allmählich verständlich werden, entspricht das witzige, die Gemütsseite nicht berührende Stück dem Begriff und Titel eines Scherzos. Der Grad der Originalität ist bei modernen Werken schwer zu bestimmen.

*

J. G. Mraczek: 2 Tanzsilhouetten. 1. Groteske, 2. Gavotte. Verlag Heinrichshofen.

So häßlich das Titelblatt, so gewinnend ist der Inhalt! Der neuromantische, österreichische Stil, in dem diese klangschönen, viel modulierenden, aber doch an der Tonalität und der erkennbaren melodischen

Linie noch festhaltenden, geistvollen Stücke des bekannten Opernkomponisten gehalten sind, ist unsern Lesern sicher von Marx' beliebten und im Konzertsaal viel gesungenen Liedern schon bekannt. Neuartige üppige Klänge, wie z. B. Doppelquarten usw., Vorliebe für die neapolitanische Sext, die auch Reger hatte, überraschende Modulation durch Umdeutung von Klängen sind so einige Merkmale dieser Schreibweise, die aber natürlich durch Worte und Begriffe nicht genügend zu kennzeichnen ist.

*

Hans Schink: 10 Vortragsstücke. Verlag Kreutzmann, Backnang.
Der in genannter Stadt als Seminarmusiklehrer wirkende Komponist ist unsern Lesern von der Musikbeilage her bekannt. Zwei von diesen gehaltvollen, gut gesetzten 10 Stücken sind dort erstmals abgedruckt worden. Es scheint uns ein gewisser Zwiespalt in diesem Heft zu herrschen, als hätte der Autor seinen ursprünglich einfachen und volkstümlich frisch erfundenen Tongebilden das gelehrte, aber beschwerende Mäntelchen interessanter Harmonik später umgeworfen. Daß J. Haas sein Lehrer war, merkt man den Stücken oft an. Sie erfordern einen tüchtigen Spieler, um zu wirken, und dürften bei öfterem Spielen gewinnen. Ist wohl Nr. 10, der gesuchte „Abschied", der so stark mit dem naiv unbedeutenden Nr. 9 kontrastiert, ein Muster von Schinks neuer Tonsprache? Vielleicht sein Heiligstes? Das hielte ich dann für einen Irrweg.

*

Béla Bartók: 3 Etüden Op. 18. Universal-Edition.
Der ungarische Neutöner hat einmal ein Allegro barbaro geschrieben. „Barbarisch" sind auch diese Etüden, die technisch große Spannungen und weitgedehnte gebrochene Akkorde üben, inhaltlich für unsere Ohren kaum faßbar sind. Bei der 8. Etüde wechseln 2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 9/16, 10/16, 11/16, 15/16. Die Harmonien haben irgend einen inneren Zusammenhang, doch können wir ihn nur ahnen, nicht nachweisen.

*

Straeßer, Op. 45: Sechs Vortragsstücke in 2 Heften. Verlag Bisping, Münster i. W.
Melodisch und harmonisch leichtverständliche Stimmungs- und Charakterstücke, nicht sonderlich persönlich oder farbig, aber gesund und ehrlich empfunden, leicht auszuführen und gute Kost für Lernende, flüssig in Form und Satz. Leider unbefingert. Von den beiden Heften möchte ich dem zweiten mit seinem klangvollen „Ständchen", dem innigen „Lied" und der brillanten Humoreske den Vorzug geben.

*

E. Heuser, Op. 85: Auswahl täglicher Studien für Klavier. Verlag Bisping.
Enthält 5-Finger-, Daumenuntersatz-, Kettentonleiter-, gebrochene Akkord- und Daumengleitübungen. Wer diese wichtigen und wertvollen Exerzizien täglich und dauernd durchnimmt, wird eine allseitig sichere Technik sich erwerben und erhalten.

*

Zuschneid: Ausgewählte Vortragsstücke für den Klavierunterricht auf der höheren Mittelstufe. 2 Bände, Verlag Vieweg.
Derselbe: Klassikerauswahl, Sonaten von Clementi, Haydn und Mozart. Ebenda.
Der angesehene Pädagoge und Verfasser der bekannten Klavierschule und des trefflichen Leitfadens für den Klavierunterricht hat mit der Herausgabe der obigen Albums sein Unterrichtsmaterial und -system in erfreulicher Weise ergänzt und abgerundet, so daß zusammen mit den Sonatinen, dem Heller- und Chopin-Album und der Technik des polyphonen Spiels fast jede Spiel- und Stilart klassischer und romantischer Zeit berücksichtigt ist (vom neuesten Schaffen natürlich abgesehen). Die neuen Sammlungen teilen mit den früheren die bekannten Vorzüge: Genauigkeit des Textes, sorgfältigen Fingersatz, genaue Pedalbezeichnung (auf Galston zurückgehend) und schönen Druck. Auf Phrasierung verzichtet Zuschneid leider und wendet, gleich Wiehmayer, sein Hauptaugenmerk der originalen Legato- und Artikulationsbezeichnung zu. Manche Druckfehler stören. — Das erste Album enthält die schönsten Stücke von Beethoven, Heller, Jensen, Mendelssohn, Schumann; das zweite noch schwierigere Stücke derselben Komponisten und einige Perlen von Henselt, Liszt, Schubert, Tschaikowsky und Weber. Die Klassikerauswahl ist besonders willkommen, da das Petersche Sonatenalbum seit langem vergriffen ist. Sie bringt in der Anordnung nach dem Schwierigkeitsgrad die für jeden Klavierspieler wichtigsten klassischen Sonaten mit Ausnahme der Beethovenschen, die ja doch jeder Spieler in einer Gesamtausgabe erwerben muß. Die Einführung, Erläuterungen zur Phrasierungsfrage und biographische Notizen erhöhen den Wert der Sammlung auch für den, der Zuschneids Standpunkt nicht in allem teilt. Erwünscht wäre die Angabe der Formteile gewesen. Die Feststellung des Schwierigkeitsgrads in den Sammlungen ist willkommen, doch ist sie nur relativ und subjektiv und muß je nach Veranlagung und Können des Spielers verschieden bestimmt werden.

*

Jaap Kool: Tänze und Tanzszenen. Verlag Fürstner.
Diese acht Kompositionen sind selbst durch Tanzvorführungen der Hegesa angeregt, mit deren Bild das Album geziert ist. Dieses Verfahren ist jedenfalls dem der „Vertanzung" edler klassischer und moderner Musik, die für diesen Zweck gar nicht bestimmt war, weit vorzuziehen und wir stimmen darin völlig dem Komponisten zu, der sich in seinem prinzipielle Fragen betreffs Tanz und Musik erörternden, sehr anregenden und viele Gedanken und Erfahrungen enthaltenden Vorwort als ein denkender Kopf erweist. Die Kompositionen selbst sind teils exotisch, teils neutönerisch, aber rhythmisch streng und geschlossen in der Form. Sie haben in der Mehrzahl eine programmatische Unterlage, ein Bild, eine Szene oder ein dramatisches Geschehen, und sind nicht bloß als Begleitmusik äußerst brauchbar und anregend, sondern auch an sich interessant und teilweise genußreich. Ihre Stärke besteht mehr im Rhythmus und starkfarbiger Harmonik, als in melodischer Zeichnung.

*

Alex. Jemnitz, 17 Bagatellen, Op. 5: Wunderhornverlag.
Der Autor steht ganz links auf der Seite der Modernen, geht aber nicht bis zur Sinnlosigkeit. Seine eigenartigen und vielgestaltigen Versuche dürften sich bei gutem Vortrag für das Ohr des an moderne Klänge gewöhnten Hörers zu einem einigermaßen verständlichen Ganzen zusammenschließen, da der Komponist bei aller melodischen und harmonischen Kühnheit doch noch die rhythmische Einheit der Motive wahrt und somit eine gewisse Logik der Durchführung und Entwicklung erreicht. Man wird am besten mit den Nummern 1, 4, 6, 10, 12 und 16 beginnen und so den Stücken näher zu kommen suchen. Technisch sind sie nicht einmal so schwer, aber Auge, Hand und Ohr sträuben sich oft gegen die Zumutungen. C. Knayer.

Neue Bücher.

Musikerkalender für die Schweiz. Herausgeber: Der Schweizerische Musikpädagogische Verband. 1922. 2. Jahrgang.
Ein schmucker Kalender, in der Einrichtung ähnlich denen von Hesse und Dr. Stern. Mit Angaben über die Schweizer Musikerverbände, Konservatorien, Stiftungen, Musikzeitungen, Verleger usw.

*

Sang und Klang, Almanach 1922. Herausgeber: Leopold Schmidt. Verlag Neufeld & Genius, Berlin.
Der nun zum zweitenmal erscheinende Almanach ist wieder wie der erste in geschmackvoller Ausstattung mit Bildbeigaben erschienen. Eine Reihe geistreicher und unterhaltender Aufsätze von Korngold, Wetzler, Graener, Polik, Altmann, Mayer-Mahr, Leidler-Winkler, Pisling, Grünfeld, Lendvai und Schmidt füllen das Bändchen.

*

Joh. Seb. Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalene Bach
erscheint nunmehr in 4. Auflage bei Georg Callwey in München in der bekannten, das Original im Einband und Format so treulich wahrenden Ausgabe. Ein Büchlein, das man schon, wenn man's sieht, liebhaben muß, das aber durch seinen Inhalt ein wahres Hausbuch geworden ist. Wer es noch nicht besitzt, der schaffe es sich schleunigst an. Es ist ein Labsal, ein musikalisches Wunderhorn und Wunderborn.

*

Edmund Hellmar: Hugo Wolf, Erlebtes und Erlauschtes. Wiener Literarische Anstalt. Wien 1921.
Eine Reihe von Einzelbetrachtungen, Briefzitaten, Anekdoten, die trotz ihrer losen Aneinanderreihung doch ein zusammenhängendes Bild des Menschen Hugo Wolf geben. Manch anziehende Einzelheit aus seiner Kinder- und Knabenzeit, aus seinen Entwicklungs- und Mannesjahren bringt Hellmar, zum großen Teil aus eigener Anschauung oder nach Berichten der Eltern und Geschwister Wolfs in anschaulicher Form, durchdrungen von der Liebe und Verehrung zu dem großen Liedersänger. Man bekommt die rauhe Schale, aber auch den edlen, reinen Kern seines Charakters zu sehen. Erschütternd die Schilderung von dem Beginn der geistigen Umnachtung Wolfs, die das Büchlein beschließt. H. H.

*

Thusnelde Fetzer: Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. Verlag Cotta. 7 Mk.
Ein knappes Büchlein von 56 Seiten, aber wichtiger als manches dickleibige Buch! Der Verfasserin sind nach mehrjährigen Studien und Versuchen eigene Kurse am Stuttgarter Konservatorium eingeräumt worden, die sich derart bewährt haben, daß sie jetzt bei der Umstellung des Instituts zur Hochschule als zweijähriger Vorbereitungskurs für den eigentlichen Theorieunterricht fest in den Lehrplan aufgenommen sind. Hierin, in ihrer praktischen Bewährung, liegt die Bedeutung der Fetzerschen Lehre. Jeder einsichtige Lehrer weiß, daß ein bloßer Tonsatzunterricht nicht genügt; Musikdiktat, Formenlehre sind gewiß wertvolle Helfer (der wertvollste, die harmonische Analyse, ist bei der Unzulänglichkeit der akkordlichen Stufenlehre meist praktisch ausgeschlossen), aber wichtiger ist ein Elementarlehrgang über das Thema „Wie werde ich musikalisch", wie ihn die Verfasserin, vielfach im Anschluß an Jaques-Dalcroze, gibt. Wir haben bis heute noch keine zusammenfassende Arbeit über dies Thema, aber in diesem kleinen Heft möchte ich mehr als einen „bescheidenen Beitrag" dazu sehen. H. K.

*

Jobok Kehrer: J. S. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten. Verlag Pustet, Regensburg. 174 S. 7.50 Mk.
Auf diesem kurzen Raum gegenüber Spitta und Schweitzer Neues zu bringen, ist nicht möglich; der Wert des Büchleins liegt in seiner gut disponierten, schulmäßigen Behandlung des Stoffes. Für jeden Organisten muß Bach Anfang und Ende sein, und man sollte überhaupt nicht katholische und protestantische, sondern nur gute und schlechte Musik unterscheiden. Herm. Keller.

Kunst und Künstler

— Die Aachener Pianistin Matty Diehl machte mit dem Pfälzischen Landesorchester unter Prof. Boehe eine erfolgreiche Konzertreise durch die pfälzischen Städte Kaiserslautern, Landau, Zweibrücken, Speyer und Ludwigshafen.

— Die erste Aufführung von Pfitzners Spieloper „Das Christ-elflein“ in Berlin unter der Spielleitung Pfitzners und der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Stiedry brachte dem Werke und seiner Darstellung einen vollen Erfolg.

— Der Cäcilienverein Cleve veranstaltete am 21. und 23. Oktober Peter-Griesbacher-Abende, an denen außer der Missa „Stella maris“, Op. 141 (gesungen unter Leitung des Kaplans Röttchen von 75 Knaben und 45 Männern) und liturgischen Gesängen, auch weltliche Lieder für Bariton (Herr Konzertsänger Holars) und Sopransolo (Frl. Richrath, Cleve) aufgeführt wurden.

— Die Akademie der Künste zu Berlin hat das Stipendium der Louisa C. Wentzel-Stiftung für Musiker an Hans Maria Dombrowski verliehen.

— Die Pianistin Elly Ney wie die Liedersängerin Elena Gerhardt feiern in den Vereinigten Staaten Triumphe.

— Der Dresdner Tenorist Tino Pattiera hat sich auf eine amerikanische Kunstfahrt begeben, ohne seine Gastspielverpflichtungen gegenüber der Wiener Staatsoper zu erfüllen. Das Bühnenschiedsgericht verurteilte Patiera zum Ausschluß aus der Bühnengenossenschaft für die Dauer von zwei Jahren und einer Konventionalstrafe von 500 000 Mark. (Der Sänger hat Berufung eingelegt.)

— Die Düsseldorfer Altistin Magd. Wolter-Pieper bot in einem Konzert auserlesene, alte Meisterstücke mit obligaten Instrumenten (Bach, Händel), ein Kunstgenuß für Feinschmecker, der sich angenehm aus dem Gleichstrom der Konzertfolgen heraushob.

— Die Münchner Sängerin Emma Baßth ist an die Staatsoper in Berlin als Altistin verpflichtet worden.

— Richard Strauß ist mit Wärme in Neuyork empfangen worden. Zu Ehren Strauß' fand eine offizielle Begrüßung durch den Bürgermeister von Neuyork im Rathaus statt.

— Dr. Fritz Volbach, städtischer Musikdirektor und Universitätsprofessor in Münster i. W., wird am 17. Dezember 60 Jahre alt. Zur Feier dieses Tages gibt P. Gregor Schwake (in der Regensbergschen Buchhandlung in Münster) ein Heftchen: „Fritz Volbachs Werke“ heraus, das neben einer Lebensbeschreibung die einzelnen Werke kurz, in schöner, warmer Art, bespricht.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der frühere langjährige Leiter der Frankfurter Museumskonzerte, Gustav Friedrich Kogel ist, 72 Jahre alt, in Frankfurt in der Nacht vom 13. zum 14. Nov. gestorben. Er kam 1891 von Berlin, wo er Dirigent des Philharmonischen Orchesters gewesen war.

Erst- und Neuaufführungen

— Im Nürnberger Stadttheater ist eine musikalische Tragödie „Judith“ (nach Hebbel) von Max Ettinger zur Uraufführung gekommen.

— E. W. Korngolds Oper „Die tote Stadt“ hatte bei ihrer Erstaufführung am Friedrich-Theater (früheres Hoftheater) in Dessau unter Generalmusikdirektor Knappertsbusch einen sehr starken Erfolg. Das Werk wird im Laufe des Dezembers u. a. in Dresden, Frankfurt a. M., Königsberg, Stettin und Neuyork (Metropolitan-Opera) zur Erstaufführung gelangen.

— „Die Vögel“ von Walter Braunfels sind im Kölner Opernhause zur ersten Aufführung unter Klemperers Leitung gelangt.

— In Zürich ist E. v. Reznideks „Ritter Blaubart“ zur Erstaufführung gelangt.

— Die Operette „Chun-Chin-Chou“ wurde in London seit September 1916 ohne Unterbrechung jeden Abend aufgeführt. Sie hat also 2238 Aufführungen erlebt, die bis zur letzten stets ausverkauft waren. Wenigstens 3 Millionen Menschen haben dabei diese Operette gehört. Die Einnahmen betrugen 18 Millionen Franks. (Preisfrage: Wie oft kann man in der Zeit, die die 2238 Aufführungen in Anspruch nahmen, das schöne Lied vom Stumpfsinn singen?)

— Ewald Straeßers 4. Symphonie in e moll kam unter Fritz Buschs hervorragender Leitung zu erfolgreicher Uraufführung. Das Werk zeichnet sich durch Klarheit, Frische und Natürlichkeit aus.

— Ein Streichquartett Op. 54 von Paul Graener gelangte in Berlin durch das Barmas-Quartett zur Erstaufführung.

— Walter Niemann brachte in Leipzig seine romantische Fantasie „Immensee“, Op. 54 (nach Storms Novelle), zur wohlgelungenen Uraufführung. Außerdem spielte Walter Gieseking dort erstmals mit großem Erfolg Niemanns „Orchideengarten“, zehn Miniaturen „aus dem fernen Osten“ (nach Haeckels „Insulinde“).

— „Die Jahreszeiten“, eine Suite für großes Orchester des in Köln lebenden Komponisten Hermann Unger, wurde im 4. Symphoniekonzert des Bochumer städt. Orchesters unter der Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg erfolgreich zur Erstaufführung gebracht.

— Von Hans Schink (Stuttgart-Backnang), einem Schüler von Joseph Haas, wurde ein Zyklus „Frühling“ für Frauenchor und Klavier im Kursaal zu Cannstatt durch den Rückbeil-Hillerschen Frauen-Chor zur erfolgreichen Erstaufführung gebracht.

— Die neuaufgefundene Ouvertüre in g moll von Bruckner, ein Werk aus der mittleren Schaffensperiode des Meisters (inzwischen in der Universal-Edition Wien erschienen), die ihre Uraufführung im oberösterreichischen Klosterneuburg erlebte, wird unter Rudolf Schulz-Dornburg außer der eigentlichen deutschen Erstaufführung mit dem Grotrian-Steinweg-Orchester in Leipzig, in Bochum und Hamburg zur Aufführung gebracht.

— Das Stadttheater Rostock (Direktion Ludw. Neubeck) veranstaltete mit dem Städtischen Orchester (Leitung Heinrich Schulz) und einem Chor von 100 Mitwirkenden einen Nordischen Abend, in dem Kompositionen lebender schwedischer Komponisten zur Erstaufführung kamen. Konzertmeister Ashauer brachte das Violinkonzert c moll von Tor Aulin, das Orchester die 2. Symphonie (D dur) und „Midsommarvarka“ (Johannisnacht), eine schwedische Rhapsodie von Hugo Alfvén und „Midwinter“ für Orchester und Chor von Wilhelm Stenhammar zum Vortrag.

Unterrichtswesen

— Stipendien für Musiklehrerinnen. Im Jahre 1922 sollen aus der Marie-Fabian-Gernsheim-Stiftung an bedürftige Musiklehrerinnen deutscher Staatsangehörigkeit aus Groß-Berlin Unterstützungen vergeben werden. Bewerbungen erbittet die Akademie der Künste bis 2. Januar 1922. Ausführliche Programme versendet das Büro der Akademie, Pariser Platz 4.

— Die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag (eröffnet am 1. September 1920) hat ihren ersten Jahresbericht herausgegeben. Die Akademie, eine Gründung des Vereins „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst“, dürfte durch den Verein in ihrem Bestand gesichert sein. Direktoren der Anstalt sind Alexander Zemlinsky und Romeo Finke. Die Schülerzahl beträgt nach einem Jahre 208. Dieser Pflegestätte deutscher Musik kann man nur einen weiteren Aufschwung wünschen.

— Für das Sternsche Konservatorium in Berlin sind als neue Lehrkräfte gewonnen worden: Kapellmeister Gustav Brecher für die Leitung einer Dirigentenklasse, Gottfried Galston als Lehrer für eine Klavierausbildungsklasse, Ludwig Ruge und Frau Katharina Wahler-Willert als Lehrer für Gesangsausbildung und Kapellmeister Hermann Stange für die Leitung des Konservatorium-Orchesters.

Vermischte Nachrichten

— Internationale Festspiele sollen in Zürich auch im nächsten Jahre wieder stattfinden. Das Hauptgewicht soll diesmal auf die Oper gelegt werden; es werden Aufführungen von Opernwerken in deutscher, französischer und italienischer Sprache durch hervorragende Künstler der betreffenden Sprachgebiete geplant.

— Das Stadttheater Halle wird „Una cosa rara“ von Vicente Martini, eine zu Mozarts Zeiten viel gegebene Oper, wohl den meisten aus dem bekannten Zitat in Mozarts „Don Giovanni“ bekannt, zur Aufführung bringen.

— Die „Kirchenmusikalischen Blätter“ von K. Böhm, Nürnberg (Verlag Müller & Fröhlich in München) haben sich die wertvolle Aufgabe gestellt, bedeutsame Momente und Lebensbilder aus der alten und neuen Kirchenmusikgeschichte in Sonderheften darzustellen. Auf das Luther-Heft Nr. 8 folgte im Oktober das erste Kirchengesangvereinsheft (Nr. 19/20) mit bedeutenden Beiträgen von W. Herold, Prof. D. Bürckstümmer und Prof. D. Bachmann. Das zweite Novemberheft ist den Glocken gewidmet und enthält gerade für die Jetztzeit so wichtige Aufsätze über das Glockenwesen und den heutigen Stand der Glockenwissenschaft. In Nr. 18 wurde des 100. Geburtstages Friedrich Kiels gedacht. In Vorbereitung sind Sonderhefte über Chr. Heinr. Hohmann, D. Max Herold und Paul Gerhardt, den Orgelmeister.

— Für das vom 12.—16. Juni nächsten Jahres im Schlosse Brühl bei Köln stattfindende Zweite Rheinische Kammermusikfest werden Preisarbeiten verlangt, die jede Art von Kammermusik mit Ausnahme der Mitwirkung des Klaviers enthalten können. Die Preise betragen 3000 und 1000 Mark. Einreichungstermin ist der 25. Januar 1922. Der Ausschuß dieses Festes hat seinen Sitz in Köln, Eifelstraße 9.

Schluß des Blattes am 24. November. Ausgabe dieses Heftes am 15. Dezember, des nächsten Heftes am 5. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 3.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 60.—, im übrigen Ausland Mark 120.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Beethoven im Kurort Baden bei Wien.

Von Dr. Theodor Frimmel (Wien).

Die Natur bevorzugt manche Orte, manche Menschen. Ein bevorzugter Mensch war Beethoven, und zu den bevorzugten Oertlichkeiten gehört sicher die Stadt Baden bei Wien. Es fügt sich, daß gerade jetzt die Hundertjahrgedenktage für Beethoven in Baden geradewegs sich häufen. Hat doch in den ersten 1820er Jahren der unvergleichliche Meister der Töne oft und lange in Baden geweilt, und man könnte mit Recht von 1921 an bis 1925 alljährlich eine Gedenkfeier abhalten, wie man denn schon 1920 mancherlei zur Ehre des Großen aus Anlaß des 150. Geburtstages veranstaltet hat. Eine Musikzeitung wird also alle Ursache haben, in diesen Jubiläumsjahren der Beziehungen Beethovens zu der vielbesuchten Stadt der Heilquellen zu gedenken. Aus vielen, ziemlich heimtückisch verstreuten, geschriebenen und gedruckten Quellen fließt reichlicher Stoff zusammen, um einen Ueberblick über Beethovens Aufenthalte und seine Tätigkeit in Baden zu gewinnen. Namentlich sind es die jüngst vergangenen Jahrzehnte, welche bei gesteigerter Tätigkeit der Beethoven-Forschung neue Beiträge zur Sache herbeigeschafft haben. Hermann Rolletts Schrift „Beethoven in Baden“[1] von 1870, wiewohl für das Erscheinungsjahr von großem Wert, ist doch durch Rolletts eigene Forschungen und durch die Arbeiten anderer, nicht zuletzt derer von Paul Tausig überholt worden. Es läßt sich manches Neue beibringen[2]. Eine große Neubearbeitung des Rollettschen Büchleins durch P. Tausig ist durch eine langwierige Erkrankung des genannten wohl unterrichteten Schriftstellers und Badener Ortsforschers ad calendas graecas verschoben. Eine neuerliche Zusammenfassung wenigstens des Wichtigsten über den gewählten Gegenstand in quellenmäßiger Darstellung ist also gerade jetzt keine zwecklose Arbeit.

Von vornherein ist anzunehmen, daß Beethoven, seit dem Spätherbst 1792 in Wien lebend, den nahegelegenen Kurort recht bald kennen gelernt hat. Die Badener Heilquellen waren weltbekannt. Mit der Hauptstadt durch regelmäßigen Verkehr verbunden, war Baden bei den Wienern sehr beliebt. „Baaden, eine Stadt mit einer Pfarre und Dechantey, drei Meilen von Wien; die hier gelegenen Bäder, die häufig besucht werden, geben dem Orte den Namen. Es ist allda ein Casino, und man kann sich allda gut unterhalten.“ So sagt ein „Sicheres Adreß- und Kundschaftsbuch für Einheimische und Fremde, welche vorläufige Kenntnis von der Haupt- und Residenzstadt Wien haben wollen“ (Wien 1796) im Abschnitt: „Nahe um Wien herumliegende Lustörter, wo man längstens in einem Tag hin und her kommen kann.“ Freilich war Beethoven in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthalts durch tausend Dinge, auch durch Reisen in Anspruch genommen. Es ist nicht genau bekannt, wann er den Kurort Baden zum erstenmal besucht hat. Wir wissen nur aus den Mitteilungen von Ferdinand Ries, daß der Meister 1802 oder 1803 zu Besuch nach Baden zum Grafen Browne gekommen ist[1]. Die Stelle aus den Biographischen Notizen von Wegeler und Ries (S. 90 ff.) ist ja ziemlich bekannt und mehrmals nachgedruckt. Ich erinnere mit einigen Worten daran, daß Ries durch Beethovens Vermittlung bei dem genannten russischen Grafen als Klavierspieler besoldet war. Beethovens enge Beziehungen zum Grafen Browne reichen sicher bis 1796 zurück. Denn die zwölf Variationen aus A dur über eine russische Tanzmusik sind 1796 entstanden. Sie sind der Gräfin Browne gewidmet und wurden schon am 29. April 1797 durch die Wiener Zeitung als neu erschienen angezeigt. Das Geschenk eines Reitpferdes an Beethoven hängt offenbar mit dieser Widmung zusammen. Die Trios Op. 9 von 1798 sind demselben Grafen Browne gewidmet, der damals Brigadier war und den Beethoven in der langen Widmung den „premier Mécène de sa Muse“ nennt. Und die drei Klaviersonaten Op. 10 von 1798 hängen sogleich wieder mit Brownes zusammen. Sind sie doch der Gräfin Browne, geborenen Vietinghoff, gewidmet. Dem Grafen selbst hat der Meister die geistlichen Lieder Op. 48 zugeeignet (1803). Wie oft und wo Browne in Baden gewohnt hat, ist noch nicht ermittelt. Als Beethoven 1802 oder 1803 den jungen Ries an Browne empfohlen hatte, schrieb er an den empfohlenen Musiker, er solle „künftige Woche schon mit ihm [das ist mit Browne] nach Baden gehen“. Der Brief, dem diese Stelle entnommen ist, hat kein Datum und läßt sich nur unbestimmt in die Reihe der Briefe einfügen. Damit sind auch die Besuche Beethovens bei Browne in Baden einer bestimmten Datierung entrückt. Gar wahrscheinlich ist es, daß der Tonkünstler auf dem geschenkten Pferd einmal beim Grafen in Baden vorgeritten kam. Immerhin bleibt das unsicher.

Festeren Boden gewinnen wir erst mit dem Jahr 1804. Im Juli jenes Jahres schrieb Beethoven mehrmals an Ferd. Ries aus Baden, und zwar wegen Besorgung von Wohnungen in Wien und Döbling. In dem stark besuchten Kurort scheint der Meister allzu viele seiner Wiener Bekannten angetroffen zu haben. Sonst hätte er wohl nicht geschrieben „ich bin vor den Menschen hier nicht sicher, ich muß mich flüchten, um ein-

---

[1] Zuerst erschienen im „Badener Boten“ vom Dezember 1870, dann wieder abgedruckt in Landaus poetischem „Beethoven-Album“ 1872 zum Teil auch in Zellners „Blättern für Theater, Musik und Kunst“, ergänzt durch Rolletts „Beiträge zur Chronik der Stadt Baden“ von 1890, 1892 und 1893, endlich in 2. ergänzter Auflage herausgegeben 1902. — Vieles Neue ergibt sich aus den Veröffentlichungen Beethovenscher Briefe im Lauf der jüngsten Jahre.

[2] Paul Tausig hat namentlich in dem Buch: „Berühmte Besucher Badens“ (1911, 2. Auflage 1912) auf Beethoven und auf den Kreis seiner Bekannten geachtet und in einem langen Aufsatz der „Badener Zeitung“ vom Dezember 1912 und im selben Blatt vom 17. Juli 1915 beachtenswerte Mitteilungen veröffentlicht. — Ich selbst schrieb in der „Neuen freien Presse“ vom 3. November 1902 über „Beethoven in Baden“ und in der „Wiener Zeitung“ vom 15. August 1920 über „Die Beethoven-Ausstellung in Baden“.

[1] Möglicherweise ist's der alte Graf Philipp Georg Browne gewesen, der 1803 gestorben ist. Mit dem genannten Jahr hören nämlich die Widmungen Beethovens an Browne auf, wie denn auch der Name Browne seit 1803 aus der Lebensgeschichte Beethovens verschwindet. Ueber den genannten Ph. G. Browne äußerte sich Rollett im III. Heft der „Beiträge zur Chronik von Baden“ im Jahr 1890. — F. Ries war, nebenbei bemerkt, 1801 nach Wien gekommen.

sam sein zu können". Und in demselben Sommer schreibt er an Ries, daß er Baden „schon in einigen Tagen" verlassen wolle[1]. Eine damalige Wohnung Beethovens in Baden ist noch nicht ermittelt. Der Meister wird wohl in einem Gasthof gelebt haben.

Beim nächsten nachweisbaren Aufenthalt Beethovens in Baden kennt man auch seinen besonderen Wohnsitz. Es war im Jahr 1807, und Beethoven wohnte damals im Johannishof, wie schon H. Rollett ermittelt hat. Briefe des Meisters aus jenem Jahr sind seit lange veröffentlicht und in die Briefsammlungen von Prelinger und Kastner übergegangen. Einer dieser Briefe aus Baden vom Jahr 1807 ist auch faksimiliert als III. Beilage zu Volbachs „Beethoven" und zwar ist es ein Schreiben an einen Ungenannten im „Kunst- und Industrie-Komptoir" zu Wien. Das Schreiben ist deutlich datiert mit „Baden 23. Juni". Vom 13. und 16. Juni sind Briefe Beethovens aus Baden an Freund Gleichenstein bekannt, ferner einer vom 26. Juli (1807) an den Fürsten Esterhazy, der dann bald antwortete in einem Brief mit dem Datum „Eisenstadt, den 9. August 1807". In demselben Badener Sommer ließ sich Beethoven einen Zahn ziehen, wozu er, wie andere auch, sicher durch heftige Zahnschmerzen veranlaßt wurde. Auch sonst klagt der Meister in Anbetracht seiner Gesundheit. Vielleicht haben die angedeuteten Störungen des Wohlbefindens auch die künstlerische Tätigkeit beeinträchtigt. Die C dur-Messe für Esterhazy, die damals entstand, gehört ja gewiß nicht zu den schwungvollsten Werken Beethovens. Sein Arzt Dr. Schmidt schrieb an ihn am 22. Juli, daß er jetzt Baden verlassen möge. Er ging einige Zeit danach ins Oertchen Heiligenstadt näher bei der Hauptstadt, das allen Beethovenverehrern als Entstehungsort des „Heiligenstädter" Testaments von 1802 geläufig ist. Um die Mitte September war der Meister bei Esterhazy in Eisenstadt.

Aus dem Jahr 1810 sind Beethovensche Briefe erhalten, die aus Baden stammen. Ein Brief an Breitkopf und Härtel in Leipzig trägt das Datum „Baden am 21ten Sommer-Monath 1810". Es ist ein langes Schreiben in Verlagsangelegenheiten und über die Widmungen von Op. 74, 75, 77, 78 und 79, die damals alle schon fertig waren. Ueber den Badener Aufenthalt steht weiter nichts darin. Ein weiteres, aber kleineres Schreiben an dieselbe Leipziger Firma ist datiert „Baden am 23. September". Nebstbei bemerkt ist es in den älteren Veröffentlichungen nirgends genau abgedruckt. Doch darüber ein andermal. Mit Baden hängt die Partitur der Polonaise für Militärmusik zusammen, auf der vermerkt ist „par Beethoven 1810 à Baden". (D dur.) Endlich trägt die Handschrift eines Marsches für Militärmusik (F dur) die Aufschrift „1810 in Baden comp. für Erzh. Anton 3ten Sommermonath". Unsicher ist es, welche von den sonstigen Werken aus dem Jahr 1810 gerade mit Baden zusammenhängen.

Badener Wohnung für 1810 noch nicht ermittelt.

Auch für 1812 fehlen sichere Angaben über eine Wohnung Beethovens in Baden. Sogar sprechen allerlei Gründe dagegen, daß Beethoven einen eigentlichen Sommeraufenthalt in Baden genommen hätte. War doch dem Meister von Dr. Malfatti ein Kuraufenthalt in Teplitz verordnet worden, und in einem Brief an den Kammerherrn Baron Schweizer ist nur von einem beabsichtigten Besuch Beethovens in Baden beim Erzherzog Rudolf die Rede (Brief aus Wien vom Juni 1812). Der genannte Erzherzog, Beethovens Schüler, wohnte im Sommer 1812 in Baden. Es läßt sich annehmen, daß Beethoven den angekündigten Besuch vor der Reise nach Teplitz in der Tat ausgeführt hat. Allbekannt ist es, daß Beethoven 1812 in Karlsbad mit dem Geiger Polledro zugunsten der abgebrannten Stadt Baden konzertiert hat. Das große Brandunglück, bei dem 137 Häuser zerstört wurden, hatte sich am 26. Juli jenes Jahres ereignet.

Ueber einen Aufenthalt Beethovens in Baden gibt es fürs Jahr 1813 keinen Zweifel. Nach Rolletts Ermittlung wohnte der Künstler damals im Sauerhof. Am 27. Mai oder kurz vorher traf er in der Bäderstadt ein. Er teilt dies dem Erzherzog Rudolf mit in folgenden Worten: „Ich habe die Ehre Ihnen meine Ankunft in Baden zu melden, wo es zwar noch sehr leer an Menschen aber desto völler, angefüllter und in Ueberfluß in hinreißender Schönheit pranget die Natur". (Brief vom 27. Mai 1813.) Der Erzherzog kam ungefähr zur selben Zeit nach Baden zum Kurgebrauch und antwortete am 7. Juni auf Beethovens Meldung in liebenswürdiger Weise. Aus dem Schreiben des Erzherzogs geht hervor, daß dieser dem Tonkünstler die Wohnung besorgt hatte. „Möchte Ihr Aufenthalt in dieser gesunden und schönen Gegend gleiche Wirkung auf Ihren Zustand hervorbringen (NB. die gleiche, wie der Aufenthalt des Erzherzogs aus dessen Befinden hervorgebracht hatte), so wäre mein Zweck, den ich durch Sorge für Ihre Wohnung beabsichtigt, gänzlich erfüllt (Schindler: Beethoven IV. Aufl. I. Bd., S. 186). Die Rückkehr Beethovens nach Wien erfolgte zwischen dem 15. und 20. September, und zwar zog der Meister ins Pasqualatische Haus.

Der Sommer 1814 gestaltete sich für den Meister sehr unruhig. War es doch die Zeit des Wiener Kongresses mit all ihren Störungen der gewöhnlichen Lebenseinteilung, nicht zuletzt für Beethoven; der so vielfach an den musikalischen Veranstaltungen während des Kongresses beteiligt war. Der Meister hatte mehr und länger in der Hauptstadt zu tun, als in anderen Jahren, um seine Konzertangelegenheiten und Verlagsgeschäfte nicht zu vernachlässigen. Die meisten Briefe aus jenem Sommer sind in Wien geschrieben. So datierte er z. B. ein Briefchen an den Dichter Treitschke aus Wien folgendermaßen: „Gegeben im Vater-unser Gässel des urväterlichsten Verlags aller Verlegender. Den 4ten Juni 1814." Die Vorbereitungen der Benefizvorstellung des „Fidelio" am 18. Juli 1814 und diese selbst zogen ihn wiederholt nach Wien, wo er auch vorübergehend erkrankte und das Bett hüten mußte (Brief an Treitschke Juli 1814 Thayer-Riemann III. S. 434). Dokumente mit Wiener Datierungen sind aus diesem Sommer noch mehrere bekannt, so die vom 23. und 28. Juni 1814.

Aus einem Brief an den Erzherzog vom 24. Juli geht hervor, daß Beethoven kurz vorher ebenfalls in Wien gewesen und daß er dort „wohl noch . . . bis Ende künftiger Woche" verbleiben müsse. Den August scheint Beethoven dann in Baden verbracht zu haben, freilich wieder mit Unterbrechungen. So schreibt er z. B. am 22. August an Dr. Kauka aus Wien. Briefe aus Baden haben sich erhalten vom 14. September und 21. desselben Monats. Es sind Briefe an Kauka und an den Grafen Moritz Lichnowsky. Dem Grafen teilt er u. a. mit, daß er mit einem Freunde „einen schönen Spaziergang in die Brühl" gemacht hat. Die Erkrankung muß also damals schon gänzlich überwunden gewesen sein. Denn die Brühl liegt mehrere Wegstunden weit von Baden entfernt. Die Wanderer wählten wohl den Weg übers Helenental, Siegenfeld und Gaden, oder am Ostrand des Gebirges oberhalb Gumpoldskirchen und Thallern über die Höhen bei der Ruine Mödling[1]. Ein Brief Beethovens, den Rollett aufs Jahr 1814 bezieht, fällt um mehrere Jahre später und nimmt auf den Rechtsstreit mit der Schwägerin Johanna Bezug.

Eine bestimmte Badener Wohnung ist, wie 1814, auch 1815 nicht nachweisbar, doch ist ein Aufenthalt im Kurort in jenem Jahr festzustellen. Dies geht aus einem Brief vom November 1815 an den Erzherzog Rudolf hervor. Darin teilt der Meister mit, daß er anfangs Oktober in Baden zu kränkeln begonnen habe. Aus dem Zusammenhang, der an dieser Stelle nicht weiter zu erörtern ist, geht hervor, daß Beethoven danach in Wien einige Wochen lang krank gelegen hat. Der Sommer war zum Teil in Döbling verbracht worden, zumeist aber in Wien, was dem Meister nicht besonders wohl bekam.

[1] „Von der Mitte des Mayes bis gegen Ende Septembers ist Baaden außerordentlich volkreich und mit Badegästen aus Wien und andern Orten österreichischer Gegenden angefüllt. Auch der kaiserl. Hof hält sich zur Badezeit oft daselbst auf . . ." liest man in der „Neuesten Beschreibung der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien" (ohne Namen 1808 erschienen, S. 67; die Angaben dieses Buches reichen gewöhnlich auf mehrere Jahre zurück).

[1] Dies zur Ergänzung meiner Studie „Beethoven und die Mödlinger Brühl" in der „Beethoven-Forschung".

1816 gelangte Beethoven, wenn auch spät, zu einem richtigen Badener Aufenthalt. Im Juni teilte er gesprächsweise dem fragenden Dr. Carl v. Bursy mit, daß er des Sommers öfter nach Baden fahren werde. Dort ist er denn auch Mitte Juli nachweisbar. Ein Brief Beethovens an Steiner & Cie. in Wien trägt das Datum „Baden den 16. Juli 1816“. Dieses Schreiben fehlt noch in allen Briefausgaben und ist zuerst ganz vor kurzem erwähnt worden im Versteigerungsverzeichnis von Carl Ernst Henrici (Berlin Herbst 1921, S. 24). Danach hielt sich der Meister wieder einige Zeit in Wien auf. Erst gegen Ende Juli 1816 schreibt er, daß er „morgen früh“ Wien zu verlassen und nach Baden zu gehen gedenke (Brief vom 28. Juli an Giannatasio del Rio). Aus der ersten Woche des Septembers 1816 ist eine Reihe zumeist voll datierter Briefe vorhanden, so z. B. wieder einer an die Musikalienhandlung Steiner & Cie. vom 4. September (erst 1920 neu mitgeteilt durch M. Unger in dem Heft „Ludwig v. Beethoven und seine Verleger“ S. 48, Nr. 23), ein anderer vom 5. September an den alten Freund Zmeskall und ein weiterer vom selbigen Datum an Dr. Joh. Kauka. Im Brief an Zmeskall gibt Beethoven selbst seine Badener Wohnung an: „im gr. osolinskyschen Hause in der Allandgasse“. Dieses Haus steht noch heute. Erbaut wurde es im Auftrag des Grafen Jos. Max Ossolinski von Teuczyn in der Zeit um 1810. Es hatte Nr. 9 der Alland-Alleegasse. Das entspricht der heutigen Nr. 26 in der Braitnergasse. (Hiezu Rolletts Heft und eine Notiz von Paul Tausig in der „Badener Zeitung“ vom 19. Juni 1912.) In jenem schloßartigen Gebäude wurde Beethoven auch von Herrn Giannatasio del Rio und dessen Familie besucht, als der Neffe des Komponisten, der kleine Karl, in del Rios Erziehungshaus untergebracht war. Del Rios Tochter Fanny machte darüber fesselnde Aufschreibungen in ihrem Tagebuch. Man kennt die Geschichte, die zuerst durch L. Nohl („Eine stille Liebe zu Beethoven“) veröffentlicht und seither oft nachgedruckt worden ist. Man machte gemeinsam einen Ausflug ins Helenental, bei welcher Gelegenheit Beethoven recht aufgeknöpft und doch wieder auf seine Kunst bedacht war. Die Familie war eine Nacht über bei Beethoven einquartiert, die Töchter im großen Klavierzimmer, wo sie des Nachts auf einem großen runden Tisch umherstöberten und dreisterweise ein Beethovensches Notizbuch lasen oder zu lesen versuchten. Sie fanden darin wirtschaftliche Aufschreibungen und anderes in tollem Durcheinander.

Beethoven blieb in jenem Jahr über den Kalendersommer hinaus auf dem Lande und kehrte erst um die Mitte des Oktobers nach Wien zurück. Durch Faust Pachler erfahren wir, daß die Rückkehr in die Hauptstadt „ein paar Tage“ vor dem 17. Oktober 1816 erfolgt war. (Vergl. Faust Pachler: „Beethoven und Marie Pachler-Koschak“ 1866, S. 17[1].)

1817 dürfte Beethoven nur zu gelegentlichem Besuch beim Erzherzog Rudolf oder bei Frau Nanette Streicher, die damals im Kurort übersommerte, nach Baden gekommen sein. Von einer Sommerwohnung ist nichts bekannt.

Auch in den unmittelbar darauffolgenden Sommern hatte Beethoven in Baden keine Wohnung inne. Es waren die drei Mödlinger Sommer 1818, 1819 und 1820, über welche ein Heft der „Beethoven-Forschung“ (Mödling, Verlag J. Thomas) reichliche Auskunft gibt.

Erst 1821 verbrachte Beethoven den Sommer wieder in der Bäderstadt. Die **Wohnung** des Künstlers für dieses Jahr ist längst ermittelt. Sie befand sich in der **Rathausgasse** (früher Nr. 94, jetzt Nr. 10) in dem einstöckigen Haus, das in neuerer Zeit abgebildet worden ist u. a. bei Berta Koch in dem Buch „Beethoven-Stätten“ (1912). Zu einer näheren Zeitbestimmung verhilft uns der Brief Beethovens (aus Baden) vom 27. September 1821 an einen Unbekannten. Darin schreibt der Meister: „Seit dem 7. September bin ich hier, wo ich bis Ende Oktober bleiben muß.“ Am 10. September desselben Jahres hatte er an Tobias Haslinger nach Wien geschrieben u. a. über den Kanon: „O Tobias Dominus Haslinger, o Tobias!“

An das Wohnhaus in der Rathausgasse knüpfen sich Erinnerungen von Zeitgenossen des Meisters, die Rollett noch zu rechter Zeit gesammelt und festgehalten hat. Die Räume, in denen Beethoven hauste, sind noch heute erhalten. Ueber eine enge Treppe gelangt man in einen geräumigen allgemeinen Vorraum. Die Wohnung selbst bestand aus einem Gassenzimmer gegen Süden, einem Kabinett und einem Hofraum. In diesem Wohnungsausmaß oder in einem wenig größeren pflegte der Meister seine Wohnstätten zu suchen. Die Erinnerungen gehen auf die Tochter des Hausbesitzers, des Kupferschmiedmeisters Joh. **Bayer**, zurück und wurden durch den Gatten der Tochter, den Badener Musikdilettanten Joh. **Daninger**, im Ort viel herum erzählt und an Rollett mitgeteilt. Dieser schreibt darüber, daß Beethoven, um die Wohnung zu mieten, ohne Kopfbedeckung bei der Hausfrau eintrat. Er wollte eben die Anzahlung leisten, „als ein Polizeidiener nebst einem Kellner des nahen Wirtshauses erschien, welcher sagte, daß der Unbekannte seine Zeche nicht bezahlt [habe] und mit Hinterlassung seines Hutes fortgegangen sei. Er wurde nun auf das nahe Rathaus geführt, bei Nennung seines Namens aber sogleich vom Bürgermeister nach Ausgleich des Mißverständnisses entlassen. B. ging geradewegs zu seiner aufgenommenen Wohnung zurück, und als die Hausfrau — die schon geäußert hatte: ‚Da hätten wir einen Sauberen bekommen‘ — ihn um das Darangeld ersuchte, behauptete er, ihr einen Zehnguldenschein bereits gegeben zu haben, bis er sich nach Oeffnung der Brieftasche überzeugte, daß selber noch darin lag.“ — Frau Daninger, geb. Bayer, auf welche diese Ueberlieferung zurückgeht, starb (nach Tausigs Mitteilung in der „Badener Zeitung“ vom 7. Dez. 1912) im Jahr 1874. Sie hatte das Haus geerbt und es dem Badener Studenten-Unterstützungsverein zum Geschenk gemacht. Heute befindet es sich im Besitz der Familie Zinober.

Wir knüpfen im Abschnitt über 1823 an diese Mitteilungen wieder an.

1822 wurde der Frühsommer in Döbling, der Spätsommer in Baden zugebracht, wie man durch Schindler erfährt. Briefe aus Baden haben sich folgende erhalten. Einer an Tobias Haslinger vom 5. September, einer an den Bruder Johann vom 8. September, ein undatierter Brief wieder an Bruder Johann (Nohl, Neue Briefe Nr. 246, Kastner Nr. 1027), dann sogleich drei Briefe mit dem Datum Baden, 13. Sept. 1822; es sind Briefe an Franz Brentano, an Simrock und an C. F. Peters. Bei einem weiteren Brief an Bruder Johann (Nohl, Neue Briefe Nr. 249, Kastner 1031) liegt nach dem Inhalt die Vermutung vor, daß er anfangs Oktober aus Baden abgesendet worden wäre. Eine Quittung für die Fürstl. Kinskysche Kasse vom 15. Oktober 1822 ist dann schon wieder in Wien ausgestellt worden. In Baden ist 1822 auch der Kanon entstanden mit dem Text in bedenklichem Deutsch: „Gedenket heute an Baden“.

Als Badener Wohnungen werden fürs Jahr 1822 zwei namhaft gemacht, und zwar für die erste Zeit der **Gasthof Zum Schwan** in der ehemaligen Wiener Gasse 23 a, jetzt Antonsgasse 4, und für eine zweite Kurperiode der **Magdalenenhof in der Frauengasse**. Das letztgenannte Haus ist als vorübergehender Wohnsitz des Meisters ganz besonders gut beglaubigt. Das handschriftliche Hauszinsbuch der Familie Grundgeyer hat sich nämlich erhalten. Bei der Badener Beethoven-Ausstellung von 1920 war es dankenswerterweise zur Besichtigung aufgelegt. Man konnte die Eintragung, die den Meister betrifft, kopieren. Auf der Seite oben die fromme Ueberschrift „Laus deo“ und: „Pro 1822“. Dann folgen

[1] Vermutlich ist folgendes undatiertes Briefchen ins Jahr 1816 zu versetzen, das an einen Herrn Wildfeger gerichtet ist:

„Für H. v. Wildfeger

„Morgen von 8 uhr werde ich bej ihnen sejn, bestellen sie daher gefälligst den Fiaker gegen 8 uhr an ihr Hauß, machen sie, daß wir nicht zu viel bezahlen müssen, nach **Baden** habe ich öfters 15 auch 20 fl. bezahlt. — Von 8 bis 2 höchstens 3 uhr mehr Zeit brauchen wir nicht — in Eil

ihr

Freund

Beethoven“

Um jene Zeit war der Preis für eine Tagesfahrt von Wien nach Baden und zurück „gewöhnlich“ 20 Gulden. (Ich entnehme dies einem Nachschlagebuch von 1823.)

kurze Eintragungen über die Mieter von 1822, und ganz unten steht zuletzt: „Hr. v. Bethoven vom 11. Okt. 2 Zimmer u. 1 Küche à Tag 2 fl. 45 K(reuzer). Darangabe 20 fl. W(iener) W(ährung) 27 Finis." Vor Beethoven sind noch eingetragen ganz oben ein „Russischer Obrist", dann folgen eine ungenannte Person, eine Frau Kontrollorin, ferner „Obrist Poradovski", ein Herr von Händel und Fräulein „Previlier". Was mit dem „27 Finis" gemeint ist, bleibt vorläufig unklar. War 27 fl. die Gesamteinnahme, oder hat man zu rechnen 27 + 20?, das wäre die Angabe und die Schlußbezahlung. Danach die Anzahl der Tage berechnet wären es in einem Fall 11, im andern 19 Tage, auf keinen Fall mehr. Nehmen wir 19 an, so hätte Beethoven die Wohnung im Magdalenenhof vom 11. bis 30. Oktober bezahlt und wohl auch inne gehabt. Diese Annahme stimmt merkwürdig genau mit Schindlers Mitteilung überein, wonach Beethoven Ende Oktober 1822 wieder nach Wien zurückgekehrt wäre. Schindler war in diesem Fall gewiß gut unterrichtet, da er den Sommer 1822 ebenfalls in Baden verbrachte. Er hat uns auch wertvolle Angaben über Beethovens künstlerische Tätigkeit in Baden überliefert. Es war die Ouvertüre zur Weihe des Hauses, die damals den Meister hauptsächlich beschäftigte. Bei Thayer-Riemann finden sich kritische Erörterungen über die Entstehungszeit des Chores „Wo sich die Pulse". Schindler selbst erzählt folgendes: „Eines Tages mit ihm [Beethoven] und seinem Neffen in dem schönen Helenenthale bei Baden uns ergehend, hieß Beethoven uns eine Strecke voraus zu wandern und ihn an einer bezeichneten Stelle zu erwarten. Nicht lange hatte er uns schon eingeholt, bemerkend, er habe zwei Motive zu einer Ouverture notiert." Beethoven äußerte sofort einige Gedanken über die beabsichtigte Ausführung. Die eigenhändige Handschrift der Ouvertüre trägt die Aufschrift: „Ouverture geschrieben von L. v. Beethoven zur Eröffnung des Josephstädter Theaters zu Ende September 1822 — aufgeführt am 3. Oktober 1822". Abschriften haben die falsche Jahreszahl 1823. Die eigentliche Niederschrift ist vielleicht in Wien geschehen, aber die Gedanken dazu wurden in Badens Umgebung notiert. Die freie Natur des waldreichen Helenentals hat dabei gewiß mitgeholfen.

Für das Jahr 1823 haben wir ähnliche Quellen zur Verfügung, wie für 1822, nämlich Schindler, Datierungen von Briefen und örtliche Nachrichten. Was die letztgenannten betrifft, so finden sie sich in der gedruckten Badener Fremdenliste von 1823. Beethoven erscheint darin als 1952ster Kurgast eingetragen mit den Worten: „Herr Ludwig van Beethoven, Tonsetzer, wohnt in der Rathausgasse Nr. 94". In der Rubrik: „Tag der Ankunft" steht der 17. August vermerkt, was ja, wie in tausend ähnlichen Fällen von Anmeldungen, als verspätetes Datum anzunehmen ist. Wenigstens kann man aus einem Brief Beethovens an den Erzherzog Rudolf schließen, daß der Meister schon am 13. August in Baden eingetroffen war (Brief aus Baden vom 23. August, Köchel Nr. 63, Kastner Nr. 1152. Der Irrtum in der Fremdenliste ist schon durch Otto Erich Deutsch berichtigt worden in der „Oesterreichischen Rundschau" vom 1. Februar 1907, S. 193). Daß die Angabe mit dem 17. August nicht richtig sein kann, geht auch daraus hervor, daß ein Brief Beethovens an den Neffen Karl vorliegt mit der Datierung „Baden 16. August 1823 (Nohl, Neue Briefe Nr. 278, Kastner Nr. 1150).

Das Wohnhaus in der Rathausgasse Nr. 94 ist uns schon bekannt. 1821 war Beethoven dort eingemietet gewesen. Wir können nun die Erzählung von Beethovens Aufenthalt „beim Kupferschläger" Bayer wieder aufnehmen. Die Fortsetzung wird durch Schindler geboten. (Beethoven II, S. 52 f.) Zu Anfang des Sommers 1823 hatte Beethoven kurze Zeit in der Pronayschen schloßartigen Villa mit Park in Hetzendorf gewohnt. Dort behagte es dem Meister nicht, angeblich der vielen ehrerbietigen Komplimente des Hausherrn wegen. Er suchte nun einen anderen Sommeraufenthalt und verfiel dabei begreiflicherweise auf den Gedanken, Baden zu wählen, wo er doch vorher schon so oft gewesen war. Dort sollte nun eine Sommerwohnung gesucht werden. Bei der Kundschaftsfahrt von Hetzendorf nach Baden hatte ihn Schindler begleitet, wobei dieser vom Meister erfuhr, daß man ihn beim Kupferschmied nicht mehr aufnehmen wolle. Und doch sei es die einzige Wohnung in Baden, die ihm passe. Schindler wurde nun als Parlamentär zu Bayers geschickt einmal, zweimal. Es mußte versprochen werden, die Mitbewohner des Hauses rücksichtsvoller zu behandeln und — neue Fensterläden im Zimmer nach der Straße zu anbringen zu lassen. Es wurde abgeschlossen und „schon nach wenigen Tagen erfolgte die Uebersiedlung". Schindler war nur einen Tag in Baden, um eine Wohnung auch für sich zu mieten, die nächste Zeit schlief er in Hetzendorf, wodurch Beethovens Mißtrauen erregt wurde (Brief an den Neffen aus Baden vom 23. August 1823). — Die Geschichte von den Fensterläden, die Schindler erzählt, ist weit bekannt, und ich brauche nur daran zu erinnern, daß die alten Läden von Beethoven mit Notizen bekritzelt worden und dem Kupferschmied von Verehrern des Meisters um hübsches Geld abgekauft worden waren. Beethoven erfuhr davon durch den Apotheker Trost und schlug eine dröhnende Lache auf, als er die Fensterladengeschichte hörte. (Rollett, „Beiträge zur Chronik von Baden" XIII. Teil, S. 37.)

Aus weiteren Quellen, sie sind bei Thayer-Riemann benutzt und genannt, wissen wir, daß Beethoven 1823 in Baden emsig an der Neunten Symphonie gearbeitet hat.

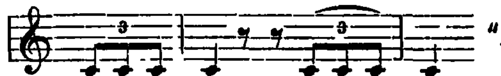
An Briefen, die Beethoven 1823 aus Baden abgeschickt hat, fehlt es nicht. Einen Brief an den Neffen vom 16. August haben wir schon benutzt, um die Fremdenliste zu dementieren, desgleichen den Brief an Erzherzog Rudolf vom 22. August. — Wie es scheint, im selben Sommer zu Baden verfaßt ist ein weiteres Schreiben an Erzherzog Rudolf (Köchel Nr. 64, Kastner Nr. 1132), das den Kapellmeister Drechsler dem Erzherzog wärmstens empfiehlt und von einem Kanon „Großen Dank!" spricht, der auf einem Spaziergang entstanden ist. Der Kanon ist noch nicht wiedergefunden, und wir müssen die Möglichkeit offen lassen, daß er in Hetzendorf oder sonstwo entstanden wäre. — Einen weiteren Badener Brief, und zwar vom 31. August und in der Angelegenheit einer Abschrift der großen Messe für den Großherzog von Hessen, hat L. Liepmannssohn in seinem Versteigerungsverzeichnis vom 4. Februar 1895 bekannt gemacht. — Am 5. September wird an F. Ries nach London die nicht unwichtige Botschaft gesendet, daß die Partitur der (Neunten) Symphonie baldigst vom Kopisten vollendet wird. — In ähnlichem Sinn schreibt Beethoven aus Baden am 8. September an Herrn Kirchhoffer. Ich habe diesen Brief zuerst veröffentlicht in der Wiener Neuen illustrierten Zeitung von 1889 Nr. 43, ebendort einen zweiten nicht datierten Brief an Kirchhoffer, der augenscheinlich in demselben Sommer zu Baden geschrieben ist. — Das undeutliche Datum eines Briefes aus Baden an Louis Spohr, der 1894 bei Liepmannssohn in Berlin aufgetaucht ist, wird schon bei Rollett benutzt und als „Baden am 17. September 1823" angenommen — wohl mit Recht. Zwar weit bekannt, aber an dieser Stelle doch nicht zu übergehen ist der Besuch C. M. v. Webers bei Beethoven in Baden am 3. Oktober 1823. Weber war freundlichst aufgenommen. Beethoven bewirtete ihn im Sauerhof (dazu die eigentliche Weber-Literatur und überdies Rollett mit einigen Literaturangaben).

Im Jahr 1824 fand sich Beethoven schon gegen Ende Mai in Baden ein. Ein Briefchen an den Musikalienhändler Steiner trägt die Datierung „Von Seiten Badens am 27. Mai 1824". — Am 10., 12., 18. Juni schreibt der Meister aus Baden lange Briefe an Tob. Haslinger und Karl Bernard. Im Juli war Beethoven einige Zeit in Wien. Dann folgen wieder Briefe aus Baden, und zwar einer an den Rechtsfreund Dr. Joh. Bapt. Bach vom 16. August, einer an Bruder Johann vom 19. desselben Monats, einer an Erzherzog Rudolf vom 23. August. Mit „Baden 28. August 1824" ist der Brief an einen Verleger datiert, ein Schreiben, das gegen Ende März unverdientermaßen von mehreren Zeitungen abgedruckt wurde. Am 29. August schrieb der Meister an den Neffen, ihm Aufträge erteilend. Am 9. September beantwortet er einen Brief Joh. Georg Nägelis aus Zürich, und weitere Briefe gingen aus Baden ab am 14., 17. und 23. September und am 3., 6., 7., 8. und 10. Oktober. Der Brief von Nägeli, den ich

eben erwähnt habe, war am 3. August in Zürich geschrieben und gibt als Wohnsitz Beethovens in der Anschrift „Guttenbrunn bei Baden, Baron Letzlerische Häuser“. Das war denn auch, wie die Badener Ortsgeschichte ermittelt hat, die richtige Adresse Beethovens. Diese hat auch nachgewiesen, daß von 1823 bis 1825 und später noch Frau Nanette Streicher, die Helferin Beethovens in häuslichen Angelegenheiten, in Baden, beziehungsweise in Gutenbrunn gewohnt hat. Die Schriftsteller Schreyvogel und Rupprecht waren ebenfalls über Sommer in den 1820er Jahren dort. Joseph Czerny, der neben Karl Czerny auch in den Bekanntenkreis Beethovens gehört, ist gleichzeitig mit Beethoven 1824 in Baden nachweisbar. — In jenem Jahr hat Beethoven, wenn Schindler Recht behält, mit Unterbrechungen sehr lange im Kurstädtchen ausgehalten. Erst im November kehrte er nach Wien zurück (II, S. 89).

Ins Jahr 1824 oder ins nächste Jahr ist eine kleine Erzählung zu versetzen, die uns durch zuverlässige Personen überliefert ist. Ich habe sie noch zur Zeit der österreichischen Monarchie in einer Beamtenfamilie vernommen, der ich versprechen mußte, sie nicht zu nennen. Bestätigt wurde mir die Erzählung durch einen ehemaligen Badener Buchhändler, der später in W.-Neustadt ein Erziehungshaus leitete. Ich habe die Geschichte in der Neuen Freien Presse vom 3. November 1902 veröffentlicht. Sie spielt auf einem Fußweg, der über eine Wiese nach der Weilburg hinführte. Die Weilburg bei Baden wurde in den Jahren 1820—1823 (für Erzherzog Karl vom Baukünstler Kornhäusel) erbaut, wodurch uns eine zeitliche Bestimmung geboten wird. Ein taufrischer Morgen führte den Meister auf diesen Pfad, als eben Kaiser Franz mit Familie desselben Weges dem Tonmeister entgegenkam. Beethoven wollte nicht in die feuchte Wiese treten und ging gerade aus, so daß die kaiserliche Familie das Ausweichen ins nasse Gras besorgen mußte. Der Kaiser soll geäußert haben: „An solche Leut' muß man sich erst gewöhnen“ (in Wiener Mundart zu sprechen). Die Erzählung ist durchaus glaubwürdig. Denn Beethoven war überhaupt kein Verehrer der Großen des Reiches, am wenigsten vielleicht des Kaisers Franz. Aus Karlsbad ist eine ganz ähnliche Unhöflichkeit Beethovens gegen den Großherzog von Weimar in Gegenwart Goethes gut beglaubigt.

Aus der Länge des Aufenthaltes im Jahr 1824 läßt sich wohl schließen, daß dem Komponisten der Kurort behagte. Und es nimmt uns nicht wunder, Beethoven im nächsten Jahr, 1825, wieder in Baden zu begegnen, und zwar abermals in Guttenbrunn. Schon früh im Mai war er draußen. Ein Schreiben vom 6. Mai an den Bruder Johann beweist dies. Am 11. jenes Monats schrieb der Künstler in der Nähe der Antonsbrücke und der Enge des Schwechattales beim Urtelstein den bekannten Kanon für Dr. Braunhofer: „Doktor sperrt das Tor dem Tod ...“. Die Stelle in der Landschaft muß damals noch besonders malerisch gewesen sein. Denn der Urtelstein war noch nicht durchbrochen. Mehrere Briefe an den Neffen und an andere Personen in Wien stammen aus dem Mai, Juni und Juli. Am 13. Mai schrieb Beethoven aus Baden an Ferdinand Piringer. (Dieser Brief wurde erstmalig im „Beethoven-Jahrbuch“ Bd. I, S. 77 veröffentlicht.) Ein Brief an A. M. Schlesinger reiht sich an mit der Datierung: „Baden am 19. July 825“, den Entwurf dazu vom 13. Juli hat schon Nottebohm veröffentlicht. Der Brief selbst wurde mitgeteilt bei Max Unger in dem Heft „Beethoven und seine Verleger“ (1920). Ein Schreiben mit der Datierung: „Baden am 2ten August 1825“ an Schotts Söhne in Mainz steht gedruckt in den „Monatsheften für Musikgeschichte“ 1899, Nr. 9 und im „Merker“ vom Februar 1915, S. 91 ff. Auch aus dem weiteren Verlauf des Augusts sind Beethoven-Briefe aus Baden bekannt. Eine lange Reihe solcher Briefe an den Neffen, der nun schon ein recht ungeratener Bengel geworden war, steht bei Schindler abgedruckt (II, 120 ff.), der auch die Sorgen und Qualen bespricht, denen der Meister durch den mißratenen Neffen und durch die Schwägerin Johanna, die Mutter des Neffen, preisgegeben war. Nebstbei bemerkt, hat auch die Schwägerin wiederholt in Baden übersommert, so 1822 und 1823. 1825 hatte sie dort, wie es scheint, keine Wohnung. Doch sind damit Besuche in Baden keineswegs ausgeschlossen, die gewiß den Zweck gehabt hätten, den jungen Karl hinter dem Rücken Beethovens zu sehen. Ihre Ränke sind bekannt. Mitten hinein gab es ja auch wieder heitere Stunden oder Augenblicke. Aus Beethovens Gesprächen ist dies zu entnehmen, von denen einige im Beethoven-Jahrbuch Bd. II, andere bei Kerst in dem Buch: „Die Erinnerungen an Beethoven“ mitgeteilt sind. In einem dieser Gespräche wird auch auf die „Zeiten des Grafen Browne“ zurückgegriffen. Ein nicht genannter Hausherr, bei dem Beethoven zu Besuch war, schreibt auf „Thema von Salieri zu Zeiten des Grafen Browne, welches Sie so göttlich phantasiert haben


“.

Damit wären wir zum Ausgang zurückgekehrt. Denn die Beziehungen Beethovens zum Kurort Baden hängen innig zusammen mit den „Zeiten des Grafen Browne“. — In ganz äußerlicher Beziehung sei noch erwähnt, daß die Stadt der Heilquellen in jenen Zeiten recht wesentlich anders ausgesehen hat, als in unseren Tagen. Um 1800 war Baden noch von den alten Befestigungen umgeben, von Mauern mit schwerfälligen Toren. Erst 1804 begann man den Abbruch der Tore, die den Verkehr empfindlich beengten. Das Renntor, Theresientor, Wassertor, Wienertor, Spitaltor und Frauentor wurden der Reihe nach bis 1813 niedergelegt. Reichliche Mauerreste standen noch in den 1820er Jahren. Doch gehören diese Angelegenheiten der engeren Ortsgeschichte an, von der ich an anderer Stelle reden möchte. Für die heutigen Zwecke genügt es, darauf hinzuweisen, daß das Baden der Beethoven-Zeit noch ein enges Städtchen war, von dem man nach keiner Richtung weit zu gehen brauchte, um in Gottes freie Natur zu gelangen. Die Heilquellen und diese bevorzugte Lage waren es denn auch, die unsern Meister so oft nach Baden gelockt haben. 1825 war Beethoven zum letztenmal im Kurort. Kein Bad, kein Kurtrunk konnte dem Schwerkranken noch Rettung bringen. Er war dem Tode geweiht, der ihn ungefähr anderthalb Jahre nach seinem Abschied von Baden unerbittlich ereilte.

Hugo Wolf und Mannheim.[1]

Von Kapellmeister Robert Hernried (Mannheim).

Um das Wesen eines Menschen, besonders aber das eines Künstlers voll und ganz zu verstehen, bedarf es mehr denn der genauen Kenntnis seiner Werke und Taten. Das volle Verständnis derselben wird sich nur demjenigen erschließen, der nach dem Stamme des Menschen, nach seiner Art und Rasse forscht. Wirken auch Erziehung und Umgebung, wirkt die Schule des Lebens auch oft verändernd und umbildend, die ureigenste Art seines Stammes verleugnet doch kein Mensch, verleugnet vor allem kein Vollblutkünstler.

Sichtlich von dieser Erkenntnis durchdrungen, weist Hugo Wolfs feinsinniger und von tiefstem Verständnis echten Menschen- und Künstlertums erfüllter Biograph Ernst Decsey gleich im Eingang der einbändigen Neuausgabe seiner Lebensbeschreibung[2] darauf hin, daß die Untersteiermark, Wolfs Heimat, eine „halb barbareske, deutsch-slavische Gegend“ ist,

[1] Bei erstmaliger Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Hugo Wolf und dem Intendanten Dr. Bassermann sowie der persönlichen Erinnerungen des Kammersängers Joachim Kromer an den Tondichter. Mit gütiger Bewilligung des Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, Herrn Dr. Adolf Kraetzer, und des Herrn Kammersängers J. Kromer in Mannheim. (Zusatz der Schriftltg. Wir bringen dieses neue Material über Hugo Wolf nach seiner ersten Veröffentlichung in der „Rheinischen Thalia“, Blätter des Mannheimer Nationaltheaters.)

[2] „Hugo Wolf.“ Von Ernst Decsey. Vierbändige illustrierte Ausgabe 1906, einbändige Neuauflage 1919 bei Schuster & Löffler, Berlin.

„eine Gegend der Entrücktheit, der Farben und der Leidenschaften".

Dieses Wort zieht auf einen Schlag den Schleier von einer Persönlichkeit, die zu ihren Lebzeiten oft genug mißverstanden wurde und von vielen auch heute noch nicht in ihrer eigentümlichen Art begriffen werden kann. Nicht nur in nördlicheren Zonen, sondern auch in der Mischkultur Wiens läuft ein südlich-heißes Temperament Gefahr, mißverstanden zu werden. Denn jähe Ausbrüche animalischen Kraftgefühls werden leicht für Härte angesehen und sind doch oftmals nichts anderes als ein aus Schamhaftigkeit geborenes Verbergen der inneren Weichheit.

So war Hugo Wolf, dem Mannheim zum Schicksal werden sollte, knorrig und zart, überheblich und demütig, geistig überragend und kindlich naiv, verurteilend und verzeihend, Titan und Erdenwurm. Seine südlich heiße Künstlernatur bewegte sich nur in Extremen, die freilich der bürgerlichen Ausgeglichenheit und Geruhsamkeit allzu oft unverständlich sein mußten.

Und er war ein Kind seiner Zeit, in seinem Leben und in seinen Werken. Denn der Ausdruck des Gegensätzlichen in Leben und Kunst ist das Entwicklungsmerkmal des zwanzigsten Jahrhunderts. Von Beethoven zu Wagner und Bruckner, von Schubert zu Hugo Wolf sehen wir diese Verstärkung des Gegensätzlichen, die sich teils in der Erweiterung der Harmonik durch Gegenüberstellung kontrastierender Akkorde, teils durch Erweiterung, ja Sprengung überkommener Formen durch Gegenüberstellung verschiedenartiger Tongruppen (Bruckner) zu erkennen gibt. Und selbst bei formal konservativen Meistern wie Brahms und Reger sehen wir in der Spröde ihrer Harmonik das Moment der Gegensätzlichkeit emporwachsen, fühlen es als einen Ausdruck des Zeitempfindens, somit als Schilderung des Lebens. Daß die Erweiterung der Ausdrucksmittel, so vor allem die Vergrößerung des Orchesterapparates, damit Hand in Hand ging, ist nicht mehr als selbstverständlich.

*

Den meisten ist Hugo Wolf eine tragische Gestalt. Sie denken seines glühendheißen Kampfes um sein Ziel, denken des Umstandes, daß seine Oper „Der Corregidor", nach der es ihn dürstete und die er in wenigen Monden schuf, sich bisher auf keiner Bühne zu halten vermochte; vor allem aber denken sie seines Endes, des Hinsterbens in Wahnsinn. Und mit dem Begriffe des Tragischen verbindet sich ihnen unlöslich der Begriff des Unglücklichen.

Doch Hugo Wolf war ein Glücklicher. Glücklich vor allem durch die innere Erkenntnis seiner Berufung, eine Erkenntnis, die ihn zum Monomanen machte und das Körperliche Ich für ihn vollkommen zurücktreten ließ. „Wenn ich einmal nicht mehr komponieren kann, dann braucht sich niemand mehr um mich zu kümmern, dann soll man mich auf den Mist werfen, dann ist alles aus für mich." So sprach er zu seiner Librettistin Rosa Mayreder-Obermayer[1]. Und wenn die Briefe an den Mannheimer Amtsrichter Dr. Oskar Grohe jemals Klagen enthalten, so betreffen sie — außer der Störung seiner Arbeit durch widrige äußere Verhältnisse — stets das peinigende Empfinden, zeitweilig zu nicht schöpferischem, zu unfruchtbarem Leben verurteilt zu sein.

„Der bedeutende Künstler und Mensch kann, wie viele Herrliche gezeigt haben, schlecht und recht im Leben stehen, ohne darin völlig ein Fremdling zu sein, der sich hier gar nicht zu Hause fühlen mag. Das größte Beispiel ist Goethe, welchem das literarische Treiben stets Nebensache, das wirkliche Leben Hauptsache gewesen ist. Aber es gibt einen Typus des Schaffenden, der notwendig und im Innersten einsam durchs Dasein geht. Ein solcher in schärfster Ausprägung war Hugo Wolf." (Michael Haberlandt: Hugo Wolf[2].)

Glücklich war Hugo Wolf in dieser inneren Einsamkeit. Sie ließ ihn den Verzicht auf irdische Güter kaum empfinden, sie ließ ihn das Verzichten auf Frauenliebe leicht werden[1]. Sie hieß ihn, unbekümmert um die Satzungen der Gesellschaft, sein eigenes Leben zu leben. Und dieses Leben war, solange er schaffen durfte, mehr als Glück; es war Seligkeit. Denn die „Selbstverbrennung", die in jedem produktiven Schaffen liegt — ich zitiere ein Wort seines liebevollsten Verstehers Ernst Decsey —, ist das einzig wahre Glück des Künstlers.

Aber auch in der Art seiner Kunst lag des Glückes genug. Zog es ihn doch, seiner Rasse gemäß, zu südländisch-heiterem Musizieren, aus dem freilich der tief sittliche Ernst des Deutschen alle Leichtfertigkeit verbannte. Sein Ideal, eine komische Oper zu schreiben, zeugt dafür. Und in allen Briefen, die er an seine Freunde schrieb, finden sich des untrügliche Beweise, mehr aber noch in seinen Werken.

Und eben diese Freunde: Grohe, Faißt, Haberlandt, Heinrich Werner, Edmund Hellmer, Rosa Mayreder und manch andere, die ihm in ihren Erinnerungen ein schönes und bleibendes Denkmal gesetzt haben, stellten den einzig realen Glücksfall seines Lebens dar. Durch ihre aufopfernde, unermüdliche Tätigkeit dienten sie seiner Kunst, verhalfen ihm zu Erfolgen und brachten somit das in sein Leben, was jeder Künstler, und sei er noch so lavaglühend, zu weiterem Streben benötigt: den Ansporn zum Schaffen, somit den Antrieb zu den glücklichsten Stunden des Daseins. Und blieb Hugo Wolf trotz alledem ein Einsamer, dem das Leidenmüssen des Künstlers von der Vorsehung voll und ganz geschenkt war, so danken Kunst und Leben seinen Freunden für ihr selbstloses Tun. Denn: „Das Leben ist nichts; ewig segnet die Kunst." (Decsey.)

*

Der tätigste seiner Freunde aber war Oskar Grohe, Amtsrichter in Mannheim. In reiner Kunstbegeisterung hatte er 1890 an Wolf geschrieben, daß er Hofkapellmeister Weingartner (damals in Mannheim) angeregt habe, Orchesterwerke von Wolf aufzuführen. „Hochgeehrter Herr und Freund!" antwortet dankbar-impulsiv Hugo Wolf: er hatte, durch eine Karte Grohes an seinen Kommissionär vorbereitet, alles vorausgeahnt und erst 24 Stunden vorher von Mannheim gesprochen, daß es sich wohl verlohnen würde, „diesen gesunden musikalischen Boden selbst zu bepflügen." Fortan blieben die beiden Männer in engster Verbindung, die eine innige wird, nachdem Wolf, dem Drängen des neugewonnenen Freundes folgend, Mannheim im Oktober 1890 besucht hat. Das innere Gleichgewicht Grohes, sein männlicher Ernst, mit dem er den impulsiven Ausbrüchen Wolfs standhielt, seine nimmermüde Opferwilligkeit und nie erlahmende dienende Liebe bewahrte diese Freundschaft bis an Wolfs Lebensende vor ernstlichen Trübungen. Und doch hat Grohe niemals gezögert, auch gegenteilige Ansichten Wolf gegenüber zu äußern, wie er auch seine Bedenken gegen die von Wolf gewählten Opernstoffe und deren Bearbeitung unumwunden zum Ausdruck brachte.

Wolfs Gesinnungen gegen Mannheim als Kunststadt wechseln in den kürzesten Zeiträumen. Während er noch am 19. Oktober 1893 Grohe zu seiner Rückversetzung nach Mannheim als den Ort, „wo Männer daheim sind", beglückwünscht, legt er, als Berlin ihm winkt, schon am 10. Januar 1894 keinen besonderen Wert mehr auf die Aufführung seiner Lieder in Mannheim. Vierzehn Tage später aber kündigt er (von Berlin aus) bereits seine Ankunft in Mannheim an. Wenn künstlerische Gründe gegen die Aufführung eines seiner Werke sprechen, ist er unerbittlich und wird gleich dem Orte, der ihm nicht volle Befriedigung seines Künstlerwillens geben will, gram, um wieder in Liebe zu entbrennen, wenn ihm Genüge geschieht. So schreibt er am 7. November 1894: „Offen gesagt, liegt mir nicht viel daran, in Mannheim aufgeführt zu werden." Ein Jahr später aber jubelt er (an Grohe): „Hoch Mannheim! Dieses verdammte quadratische Nest macht seinem Namen alle Ehre und meine schon ziemlich erloschenen Sympathien für dasselbe erwachen aufs neue."

---

[1] „Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder." Mit einem Nachwort der Dichterin des „Corregidor" herausgegeben von Heinrich Werner. 1921. Rikola-Verlag, Wien.

[2] Neuausgabe 1911 bei Arnold Bergstraeßers Hofbuchhandlung (W. Kleinschmidt), Darmstadt.

[1] Siehe „Hugo Wolf, Erlebtes und Erlauschtes". Von Edmund Hellmer. Wiener Literarische Anstalt 1921.

Von da ab bleibt die Zuneigung zu Mannheim als Kunststadt aufrecht. Viel mag dazu beigetragen haben, daß durch Vermittlung Grohes die Firma K. Ferd. Heckel sich entschloß, die bei Schott verlegten Lieder Hugo Wolfs in Kommission zu nehmen.

Und dann kam „das Wunder", das Hugo Wolfs Namen mit dem der Theaterstadt Mannheim dauernd verknüpfen sollte: „Ein Wunder, ein Wunder, ein ungeahntes Wunder ist geschehen!" So kündigte Hugo Wolf dem Freunde Grohe am 18. Januar 1895 die Neuentdeckung der von ihm verworfenen Operndichtung Rosa Mayreders nach Alarcons Novelle „Der Dreispitz" an. Unwirsch werden die Bedenken Grohes und Emil Heckels, die diese nach Lektüre des Librettos äußern, zurückgewiesen, denn schon steht wieder der ganze Mensch in Flammen. Und diese Flammen künstlerischen Zeugungstriebes lodern, bis (kaum ein halbes Jahr später) die Komposition der Oper beendet ist. Und während Hugo Wolf sich mit demselben Feuereifer der Instrumentation seines ersten Bühnenwerkes widmet, arbeitet Freund Grohe in Mannheim für ihn. Kraft seiner angesehenen Stellung im öffentlichen wie im Musikleben Mannheims gelingt es ihm, für den Freund das zu erreichen, worauf die meisten Tondichter Jahre und Jahre hindurch warten müssen: die Annahme seiner Erstlingsoper an einer geachteten Bühne, dem Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Durch Frau Mayreder erhält Wolf Nachricht, daß Kapellmeister Röhr sein Werk in Mannheim zur Aufführung bringen wolle. (Grohe hielt sich, wohl um jedem Dank auszuweichen, im Hintergrund.) Und so groß ist das Vertrauen des Tondichters auf die Kraft seines Werkes, daß kein freudiges Wort, kein Ausdruck angenehmer Ueberraschung in seinen Briefen laut wird. Am 20. Januar 1896 stellt er (an Grohe) die Bedingung, das Werk müsse noch im gleichen Frühjahr aufgeführt werden. Eine Woche später meldet er dem Freunde den Erhalt zweier Briefe des Hofkapellmeisters Röhr, deren zweiter im Namen der Intendanz die Lieferung des gesamten Notenmaterials für den Betrag von 500 Mark verlangt. „Nach Auszahlung dieser Summe betrachtet die Intendanz das abgelieferte Material als ihr Eigentum. Jedenfalls wird sich die Intendanz dazu verstehen müssen, das Material als Vorlage für den Druck herzugeben, was natürlich erst nach der Aufführung zu geschehen braucht. Ueber diesen Punkt werde ich Röhr gegenüber mich deutlicher aussprechen."

Grohe, in allem ein treuer Anwalt des Freundes, scheint jeden seiner Briefe zum Gegenstand mündlicher Verhandlungen mit dem damaligen Intendanten des Hoftheaters, Dr August Bassermann, gemacht zu haben. Denn der nachfolgende Briefwechsel beweist, daß — ohne weiteren Schriftwechsel mit Wolf — die Intendanz in ihrem Vertragsentwurf die vor- wie die nachstehend erwähnten Wünsche Wolfs aufs weitestgehende berücksichtigt hat. So schreibt Wolf am 29. Januar 1896 an Grohe: „Mit dem Eigentumsrecht, darauf die Theaterleitung in Mannheim Anspruch macht, ist es eine eigene Sache. Selbstverständlich kann mir an dem Besitze der Kopie von Partitur und Klavierauszug nichts liegen, aber als einzige Abschrift ist sie mir wegen des Druckes äußerst wertvoll, da in jener Partitur die Vortragsbezeichnungen usw. von meiner Hand aufs genaueste eingetragen sind, und jene Kopie wie keine andere geeignet ist, als Vorlage für den Stich zu dienen. — Die Direktion des Mannheimer Theaters müßte mir das Recht einräumen, von der Partitur, resp. dem Klavierauszug Gebrauch machen zu dürfen, soweit derselbe auf den Stich Bezug nimmt. Andernfalls könnte ich meines Eigentumsrechtes mich nicht begeben. Die 6 Prozent Tantieme anlangend, bin ich vorderhand damit einverstanden, doch will ich mich nicht für mehr als zehn Vorstellungen (die man mir hinwiederum anderseits innerhalb eines bestimmten Zeitraumes garantieren müßte) binden. Nach Ablauf von zehn Vorstellungen ist der Kontrakt zu erneuern." Und schließlich — nach mehrfachen Verhandlungen Grohes mit der Intendanz — schreibt Wolf am 6. Februar 1896 an den Freund: „In Anbetracht dessen, daß es jetzt hauptsächlich darauf ankommt, die Oper baldigst auf eine Bühne zu bringen, will ich in die von der Intendanz vorgeschlagenen Bedingungen einwilligen. Auf 6 Prozent Tantiemen aber laß ich mich auf einer anderen Bühne nicht mehr ein."

So schreibt kein aufführungshungriger Komponist; der „junge Germanenkönig, ein König der neuen Kunst", wie ihn Detlev von Liliencron in seinem denkwürdigen Gedichte genannt hat, läßt sich herab, mit gewöhnlichen Sterblichen zu verhandeln.

Am gleichen Tage, dem 6. Februar 1896, sandte die Intendanz an Hugo Wolf einen Entwurf der Vertragsbedingungen mit folgendem Begleitbrief, den ich (wie alle übrigen Briefe des Intendanten Dr Bassermann) dem Kopierbuch des Nationaltheaters Mannheim, Nr. II vom 17. Dezember 1895 bis 10. März 1897 entnehme[1].

J. 102. Mannheim, den 6. Februar 1896.

Hochwohlgeboren
Herrn Hugo Wolf,
Componist,
Wien.

NB. Mit Blaustift hinzugesetzt: p. Adr. Herrn Prof. Mayreder, IV. Plößlgasse 4.

Sehr geehrter Herr!

Auf Anregung des Herrn Dr. Grohe sende ich Ihnen einen Entwurf der Vertragsbedingungen, unter welchen eine Aufführung Ihrer Oper „Der Corregidor" an hiesiger Hofbühne ermöglicht werden könnte. Auf eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen in einer bestimmten Zeit verpflichtet sich das Großh. Hoftheater niemals, und kann dieses auch in Ihrem Falle darum nicht stattfinden. Ebenso müßte das einmal erworbene Eigentumsrecht dem Großh. Hoftheater verbleiben. Ferner ist 6 ‰ der für einen Abend füllenden Werke an hiesiger Hofbühne gebräuchliche Satz. Was die geschriebene Partitur und die geschriebenen Stimmen anlangt, so steht es Ihnen vollkommen frei, diese zur nachherigen Drucklegung zu verwenden, und nach Ihrem Belieben gegen gedruckte Partitur und Stimmen umzutauschen.

Herr Dr. Grohe sagt mir, daß Sie einverstanden sind, wenn Ihr Werk in der zweiten Hälfte des Monats Mai hier zur Aufführung gelangt; diese Zeit wird voraussichtlich auch für die hiesigen Repertoireverhältnisse die mögliche sein.

Die im Vertragsentwurf angegebene Summe von Mk. 500.— bin ich bereit bis zu Mk. 700.— zu erhöhen, falls Sie thatsächlich für das Ausschreiben des Gesamtmaterials, welches in Oesterreich billiger sein soll, wie hier, mehr als Mk. 500.— bedürfen.

Ich sehe Ihrer diesbezüglichen gef. Antwort mit Interesse entgegen und zeichne

Mit vorzüglicher Hochachtung
gez.: Bassermann.

Zu diesem wie zu allen übrigen Schreiben der Intendanz ist zu bemerken, daß sie — ebenso wie der im folgenden erstmals abgedruckte Originalvertrag — vom Intendantursekretär Hugo Grahl handschriftlich angefertigt sind und daß somit die dürftige Stilistik keinesfalls dem Intendanten Dr Bassermann zur Last fällt. Ein Versehen des Sekretärs dürfte auch die Bezeichnung ‰ statt % bei Erwähnung der Tantiemen in vorstehendem Briefe zur Ursache haben. Durch Professor Mayreder, den Gatten seiner Librettistin, darauf aufmerksam gemacht, sendet Hugo Wolf am 10. Februar 1896 den Vertragsentwurf an Grohe und erklärt: „Ich werde den Kontrakt nur unterschreiben, wenn die Signatur für Prozente keinem Zweifel mehr unterliegt." Der Intendanz selbst scheint Wolf auf den ersten Brief nicht geantwortet zu haben, wenigstens ist ein derartiges Schreiben im Archiv des Nationaltheaters nicht auffindbar gewesen. — Am gleichen Tage fragt Wolf noch den Freund (in einem zweiten Schreiben), wie beim Mannheimer Theater das Streichquartett besetzt sei. „Ich muß das wissen, damit die richtige Anzahl Stimmen abgeliefert wird."

Auf beide an Grohe gerichtete Briefe antwortet Intendant Bassermann bereits am 12. Februar mit folgendem Einschreibbrief, dem der redigierte Vertrag (s. unten) in zwei gleichlautenden Exemplaren beilag:

J. 104. Mannheim, den 12. Februar 1896.

Sehr geehrter Herr Wolf!

Anbei beehre ich mich Ihnen die Verträge zu „Der Corregidor" zu übersenden, und bitte beide mit Ihrer Unterschrift versehen wieder an mich zurückgelangen zu lassen.

---

[1] Bei Auffindung der Originalbriefe Hugo Wolfs hat dem Verf. Herr Intendanturbeamter Walter die wertvollsten Dienste geleistet.

Vom Streichquartett benötigen wir 4 Violino Imo, 4 Violino IIdo, 2 Viola, 2 Cello, 2 Contrabässe.

Betreffs des Aufführungstermins habe ich, wie Ihnen schon mitgetheilt, die zweite Hälfte des Monats Mai ins Auge gefaßt, und ersuche ich nun die Solo-Parthien, Chorstimmen und Klavierauszüge baldigst hierher senden zu wollen, damit mit dem Studium des Werkes begonnen werden kann.

Mit vorzüglicher Hochachtung
gez. Bassermann.

Stempel: „Gr. Bad. H.Theater Mannheim“ (mit Wappen).

Vertrag.

Zwischen der Intendanz des Großherzogl. Badischen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim und Herrn Hugo Wolf in Wien ist nachstehender Vertrag verabredet und geschlossen worden:

§ 1.

Die Intendanz erwirbt von Herrn Hugo Wolf das Werk
„Der Corregidor“
Oper in 4 Akten von Hugo Wolf
zur Aufführung am Hoftheater in Mannheim.

§ 2.

Der Intendanz ist es nicht gestattet, das Material dieses Werkes zu verkaufen, zu verleihen, abzuschreiben oder abschreiben zu lassen, bezw. die Vervielfältigung des Materials auf irgend eine Weise herzustellen oder herstellen zu lassen.

§ 3.

a) Die Intendanz zahlt an Herrn Hugo Wolf ein festes Honorar von Mk. 700.— in Worten: „Sieben Hundert Mark“ als Ankaufspreis für das gesammte Musik-Material. Dasselbe besteht aus 1 Partitur, ... Clavierauszügen, ... Orchesterstimmen, ... Solo-Parthien, ... Chorstimmen.

b) Außerdem zahlt die Intendanz an Herrn Hugo Wolf für jede Aufführung eine Tantieme von sechs pro cent von der Brutto-Einnahme inclus. der Abonnements-Quote.

§ 4.

Die Tantiemen sind vierteljährlich zu berechnen und an Herrn Hugo Wolf in Wien portofrei abzuliefern.

§ 5.

Die Textbücher werden von der Firma K. Ferdinand Heckel in Mannheim bezogen.

§ 6.

Wer von den beiden contrahirenden Theilen diesem Vertrage in irgend einem Punkte zuwiderhandelt oder die Erfüllung einer der durch denselben übernommenen Verpflichtungen unterläßt, zahlt dem andern Theile eine Conventionalstrafe von Mk. 1000.— in Worten: „Ein Tausend Mark“ unbeschadet der Rechtsbeständigkeit des Vertrages an sich.

In allen Streitigkeiten, welche aus diesem Vertrage entspringen sollten, unterwerfen sich beide Contrahenten der Competenz der Mannheimer Gerichte.

§ 7.

Dieser Vertrag ist in zwei gleichlautenden Exemplaren angefertigt, genehmigt und unterzeichnet worden.

Mannheim, den 11. Februar 1896

Der Intendant:
gez. Dr. Aug. Bassermann. gez.: Hugo Wolf.

Am 14. Februar 1896 schreibt Hugo Wolf zum ersten Male an den Intendanten. Es ist ein steifer Dankesbrief, dem man ansieht, daß er dem Pflichtgefühl entsprang. Bezeichnend für Wolfs Art ist aber, daß er mit keinem Worte dem einflußreichen Theatermanne näherzukommen sucht. Sein Inneres war bei solchen Anläßen wie in ein Schneckenhaus eingesponnen und die hohe Einschätzung des eigenen künstlerischen Wertes verbot ihm, sich mehr als das Allernötigste an Dankesworten abzuringen.

Wien, 14. Febr. 1896.

Hochgeehrter Herr!

Indem ich mich beehre die mit meiner Unterschrift versehenen Verträge wieder zurückzusenden, gestatte ich mir gleichzeitig Ihnen, hochgeehrter Herr, meinen allerergebensten Dank für das gütige Wohlwollen, das Sie dem Autor und dem Werke gegenüber bekunden, auszusprechen.

Mit der Versicherung, daß ich eifrigst bestrebt sein werde den mir auferlegten Verpflichtungen in jeder Hinsicht nachzukommen zeichnet in hochachtungsvoller Ergebenheit

gez. Hugo Wolf.

Ungefähr um dieselbe Zeit sandte Hugo Wolf den vierten Akt in Partitur nach Mannheim. In dem gleichen Brief, in dem er Grohe dies anzeigt, äußert er sich anläßlich der Erstaufführung von Weingartners „Genesius“ recht verdrießlich: „Gratuliere Euch zum Genesius. Schade um die unnütze Anstrengung und Kraftvergeudung. Mein armer Corregidor wird das entgelten müssen. Ich habe nicht übel Lust, unter solchen Umständen mein Werk zurückzuziehen. Der Teufel hol's.“

Die Intendanz hatte ihm mit folgendem Schreiben den Gegenvertrag gesandt:

J. 109. Mannheim, den 25. Februar 1896.

Hochwohlgeboren
Herrn Hugo Wolf,
Componist.
Wien.

Sehr geehrter Herr!

Anbei beehre ich mich Ihnen den von der Intendanz unterzeichneten Vertrag zu übermitteln, und sehen wir der Einsendung des Musikmaterials baldigst entgegen.

Es zeichnet
mit vorzüglicher Hochachtung
J. V.
gez.: Hugo Grahl.

Die nervenaufreibende Arbeit an den Korrekturen lastet auf ihm. Wohnungsmiseren kommen hinzu und so ist seine böse Laune wohl zu verstehen. Gegen den Rat Heckels, der den Preis des Klavierauszugs auf fünfzehn Mark festgesetzt wissen will, besteht er auf höherer Einschätzung seines Werkes (zwanzig Mark). Denn ihm bangt vor der Hereinbringung der Druckkosten, die er auf sich genommen hat.

Doch ebenso jäh ist der Umschwung. Ein neuer Liederfrühling brach für ihn an und in der kurzen Zeit von fünf Wochen entstehen die 24 Gesänge, die den zweiten Band seiner Italienischen Lieder bilden. Was Oper, was Aufführung! Jedem richtigen Schöpfergeist rückt das fertige Werk in dem Augenblick ferne, da neue Bilder, neue Klänge die Seele füllen.

So rückt der Tag der Aufführung näher. Der 22. Mai soll es sein, der Geburtstag „seines“ Meisters Richard Wagner. Doch die großen musikalischen Schwierigkeiten, vor allem die Menge der Fehler in den Stimmen erlauben es nicht, den Termin einzuhalten. Am 26. April schreibt Wolf gereizt an Grohe: „Wenn das Werk nicht sicher am 22. Mai zur Aufführung kommt, sondern erst am 31., werde ich zur Premiere nicht erscheinen. Ich wünsche, bis zum 12. Mai davon verständigt zu werden.“ Und in einer Nachschrift tritt er selbst (in Uebereinstimmung mit Frau Mayreder) für eine Verschiebung bis zum Herbst ein. Doch am 10. Mai vermeldet er seine Ankunft für den 16. und hofft, das Werk werde doch am 31. Mai zur Aufführung gelangen. In Stuttgart wolle er seine überreizten Nerven erholen.

(Schluß folgt.)

Die Hauptwerke der Orgelliteratur.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Vor längerer Zeit erschien in der Neuen Musikzeitung ein Führer durch die Celloliteratur, der so dankbar aufgenommen worden ist, daß Verlag und Redaktion mich beauftragt haben, den selben Versuch für das ähnlich kleine und in sich abgeschlossene Gebiet der Orgelliteratur zu machen. Ich folge dieser Aufforderung um so lieber, als ich sehr häufig von Schülern und Kollegen um Literaturangaben gebeten werde; außerdem hoffe ich, daß eine solche Abhandlung, in der die Geschichte der Instrumentalmusik aus dem Gesichtswinkel eines einzigen Instruments betrachtet wird, auch für den Nichtorganisten einiges Interesse haben wird, zumal da bei der älteren Orgelmusik Stil- und Aufführungsfragen der interessantesten Art hereinspielen.

Wenn oben die Orgelliteratur als klein bezeichnet worden ist, so scheint es beim Durchblättern des in seiner Art ausgezeichneten „Führers durch die Orgelliteratur“ von Kothe-Forchhammer (Verlag Leuckart) mit seinen über 350 Seiten, als ob auch dieses Gebiet sich bis zur Unübersehbarkeit ausgewachsen hätte. Dem ist aber nicht so: vielmehr kann man das, was von der Orgelliteratur mit Fug zur musikalischen Weltliteratur gezählt werden kann, auf einem nicht allzu hohen Notenstoß aufschichten. Un-

übersehbar ist nur die Masse mittelmäßiger Gebrauchsmusik und fast ganz wertloser Anfängermusik; leider gehört die überwiegende Mehrzahl der technisch leichten Orgelmusik des 19. Jahrhunderts zu den letzten Kategorien und bildet zusammen mit der Männerchor- und Operettenmusik den verdammungswürdigen Urschlamm der heiligen Tonkunst. Daß gerade die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts eine große Anzahl kleiner und technisch leichter Stücke geschrieben haben, die sich als einfache Vor- und Nachspiele im Gottesdienst verwenden lassen, ist viel zu wenig bekannt; ich denke dabei nicht nur an die eigentlichen Choralvorspiele, sondern auch an kleine Präludien und Fughetten, die oft sogar ohne Pedal ausführbar sind und jedenfalls kirchlich würdiger sind, als die im besten Fall gut gemeinten Choralverarbeitungen der Orgelspielbücher, die man landläufig anzutreffen pflegt. Gerade bei einer so verseuchten Literatur, wie es die für die Orgel nun einmal ist, können nur die allerstrengsten Begriffe von Wert und Unwert eine Besserung herbeiführen; ich schicke das voraus, weil ich annehmen muß, daß manchem meiner Kollegen die hier gefällten Urteile zu hart vorkommen werden. Mehrere Verlagsanstalten haben mich in meiner Arbeit auf das liebenswürdigste unterstützt, wofür ich auch an dieser Stelle namentlich den Musikverlagen Peters, Forberg, Leuckart, Schott, Universaledition, Junne danken möchte.

Fast ganz von selbst ergibt sich eine Einteilung, zeitlich geordnet, in folgende vier Gruppen:

1. die Orgelliteratur der vorbachischen Zeit,
2. die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs und ihre Ausgaben,
3. das 19. Jahrhundert, einschließlich der ausländischen, namentlich französischen Literatur,
4. die moderne Literatur, von Reger ab.

Zu 1. und 2. sind einige allgemeine Vorbemerkungen notwendig. Was man sich unter einer „guten Ausgabe alter Musik" vorstellt, darüber gehen die Ansichten so außerordentlich weit auseinander, daß die Frage nach der stilistisch richtigen Wiedergabe dieser Werke (beiläufig eine der interessantesten Fragen der Musik überhaupt), die hier natürlich nicht erschöpfend behandelt werden kann, doch wenigstens dem Leser zu eigenem Nachdenken aufgerollt werden muß. Den starken Widerspruch der reichen Ausdrucksmöglichkeiten einer modernen Orgel mit dem Ausdruck der Orgelmusik des 18., und noch mehr des 17. Jahrhunderts, fühlt jeder mehr oder weniger deutlich. Aus diesem Widerspruch heraus, und besonders auch unter dem Einfluß des Bachbuches von Albert Schweitzer, gibt es heute, namentlich in gebildeten Laienkreisen, eine puristische Bewegung, die in einem möglichst vollkommenen Verzicht auf moderne Ausdrucksmittel das Heil für die Wiedergabe der alten Meister sieht. Es ist bezeichnend, daß die ausübenden Musiker praktisch (theoretische Begründung ist meist nicht ihre starke Seite) fast einmütig sich dieser Auffassung widersetzen. Es gibt auch nicht einen einzigen Chor, der die Matthäuspassion oder eine Kantate nicht mit modernem Ausdruck sänge, d. h. vollkommen anders, als sich Bach diese Musik gedacht hat; es gibt keinen Pianisten, der das Wohltemperierte Klavier im Ausdruck so spielt, als hätte er, statt eines Bechsteinflügels, das jeden Ausdrucks bare Cembalo unter den Fingern; keinen Geiger, der nicht ein Bachsches Thema mit der Empfindung erfüllte, die ihn (den Spieler) beseelt; — nur vom Orgelspieler verlangt eine orthodoxe Partei, daß er so tun soll, als habe er statt eines Instrumentes von 1920 eines von 1740 vor sich. Ist es da ein Wunder, wenn sich die Organisten instinktiv gegen eine solche Auffassung auflehnen, die in schwächerer Form während des ganzen 19. Jahrhunderts maßgebend gewesen war und bewirkt hatte, daß der Orgelstil von Pedanten gehütet wurde und 100 Jahre hinter der Entwicklung der übrigen Musik zurückblieb? Versteht man nicht vielmehr das Gefühl der Erlösung, als uns durch Karl Straubes einzigartig geniale Persönlichkeit das Recht der rückhaltlosen subjektiven Aneignung des Kunstwerks auch auf der Orgel gezeigt wurde? Er war der Erste, der die Dämme niedergerissen hat, die bis dahin den Orgelspieler von der Musik, die er darstellen sollte, getrennt hatten und die ihm die Herrlichkeiten, die er wohl innerlich hörte und beseligt empfand, nicht zum Klang und damit zur Wirkung auf Andere hatten werden lassen. Nur so ist die ganz allgemeine Teilnahmlosigkeit im 19. Jahrhundert der Orgel gegenüber zu verstehen und andererseits der Enthusiasmus, den Straube und seine Schule sofort fand. Sehr bald wurde natürlich dieser Interpretation der Vorwurf der Stillosigkeit gemacht; daß ich ihn für unberechtigt halte, habe ich schon durch obige Beispiele anzudeuten versucht. Ich will aber auch eine direkte allgemeine Begründung des Satzes versuchen. Daß, wer es unternimmt, ein musikalisches Kunstwerk zu reproduzieren, sich niemals in Abstand von diesem befinden darf, sondern nur dann die Berechtigung zur Wiedergabe für sich in Anspruch nehmen darf, wenn er es ganz in sich aufgenommen hat und es multipliziert mit seiner eigenen musikalischen Persönlichkeit, als ein gleichsam Neues zu klanglichem Leben zu erwecken vermag. Es gibt große Künstler, die können ein Stück schöner spielen, als es ist, d. h. sie können durch ihre reiche musikalische Persönlichkeit ein unbedeutendes Stück weit über es hinausheben; leider ist dieser Fall sehr selten, und der umgekehrte in unseren Konzertsälen alltäglich, daß große Meisterwerke im Durchgang durch die kleine Persönlichkeit des Spielers ein sehr kleines Gesamtprodukt ergeben.

Handelt es sich nun um Musik entfernterer Epochen, so ist zweierlei wohl zu beachten:

1. Das vollständig veränderte Musikgefühl und
2. die vollkommen veränderten äußeren Mittel der Wiedergabe (Instrumente).

Mit beiden hängt aber der Begriff Stil untrennbar zusammen. Es ist stillos, auf einer Orgel mit hundert Registern und allen modernen Einrichtungen so zu spielen, als hätte man eine mechanische Orgel ohne alle diese Hilfsmittel vor sich, andererseits ist es stillos, eine Fantasie von Bach zu spielen, als wäre sie von Max Reger.

Und sehen wir von der Verschiedenheit der Instrumente ganz ab, und setzen wir den Fall einer vollkommen originalgetreuen Aufführung etwa Bachscher Musik, so wäre der für unsere Zeit in höchstem Grade stillos, weil sich unser gesamtes Musikempfinden vollkommen gewandelt hat und noch fortwährend wandelt: Bachs Zeit empfand und hörte in erster Linie melodisch und erst in zweiter Linie harmonisch, wir umgekehrt; eine Folge von 7 Sätzen derselben Tonart (wie in den Suiten Bachs, besonders in den großen Englischen) erscheint uns monoton, manchmal bis zur Unerträglichkeit — Bachs Zeit war das eine Selbstverständlichkeit. Ebenso hören wir die zahlreichen Durschlüsse nach Mollsätzen bei Bach ganz anders als seine Zeit, viel bedeutungsvoller im Sinne einer seelischen Wendung — kurz, eigentlich vollständig falsch. Weil wir primär harmonisch empfinden, verstehen wir manche unbegleitete Gänge Bachs, auf denen sich unausgesprochen ein Harmoniewechsel vollzieht, nicht mehr recht; ich halte es daher für stilechter, solche Passagen durch ein paar Begleittöne harmonisch zu stützen, als „stilgetreu" die Noten zu spielen, wie sie dastehen; kurzum, ich bin der Ansicht, daß, wer immer diese alte Musik öffentlich oder privat spielen will, den doppelten Prozeß durchmachen muß: Erstens die Sprache der Zeit verstehen zu lernen, in der sie geschrieben ist, und dann den zweiten, schwierigeren und wichtigeren — wozu man eben Künstler sein muß —, diesen Inhalt in den Ausdruck modernen persönlichen Musikempfindens umzuglühen; d. h. also ebenso wenig, daß man Bach wie Mendelssohn spielen, wie daß man zu ihm einen Abstand wie zu einem Ahnenbild mit Perücke haben darf.

Die praktische Anwendung des Gesagten auf die Ausgaben alter Musik ergibt nun, daß zwei Standpunkte möglich sind:

1. Daß der Herausgeber sich damit begnügt, möglichst getreu den Originaltext wiederzugeben, und dem Spieler die Uebertragung in das moderne Empfinden vollkommen überläßt. Solche reine Textausgaben machen jeden denkenden Musiker glücklich, denn er kann sich ihnen mit voller Unmittelbarkeit hingeben, und nächst dem Glück des Komponierens gibt es sicher kein größeres Glück in der Musik, als so nachschaffend die toten Notenköpfe mit blühendem neuen Leben zu erfüllen. Die meisten Musiker werden aber die gegenteilige Redaktion älterer Musikwerke vorziehen, den 2. Fall: daß ein Künstler zu dem Text seine persönliche Auffassung in allen Einzelheiten hinzufügt (so weit es bei der Uebertragung auf das Notenbild möglich ist), sie also

der Mühe und Verantwortlichkeit eigenen Umdenkens enthebt. Zwischen beiden in der Mitte steht eine dritte Gruppe (leider die am stärksten vertretene), bei der der Herausgeber weder sich entschließen kann, eine reine Textausgabe zu bringen noch den Mut zu vollkommen subjektiver Ausdeutung aufbringt: das sind die „vorsichtigen" Ausgaben für den musikalischen Mittelstand.

Nach diesen Gesichtspunkten teile ich die Ausgaben der

Vorbachischen Literatur

ein und beginne mit einer Zusammenstellung der Meister, die in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" und den österreichischen Denkmälerbänden vertreten sind [1]. Daß diese Sammelwerke auf jeder größeren öffentlichen Bibliothek vorhanden sind, daß sie (zu wissenschaftlichem Gebrauch, nicht zu „praktischem", der übrigens meist gar nicht in Frage kommen kann) unentgeltlich ausgeliehen werden — von der Stuttgarter Landesbibliothek z. B. auch nach auswärts innerhalb Württembergs —, ist viel zu wenig bekannt. Es ist beschämend, wie gering die Entlehnerziffern der meisten deutschen Bibliotheken für die Denkmälerbände sind! Jeder Musiker, der es ernst mit seiner Kunst meint, sollte wenigstens die in sein Fach schlagenden Bände auch einmal von innen gesehen haben — und sei es nur, um zu wissen, wie so manches Stück, das er aus seiner „Ausgabe für den praktischen Gebrauch" kennt, im Original aussieht!

Gleich der 1. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst", 1892 erschienen, geht den Organisten an, denn er bringt das Haupt- und Grundwerk der norddeutschen Orgelkunst im 17. Jahrh: Samuel Scheidts Tabulatura nova, 1624 erschienen. Es enthält neben Choralbearbeitungen auch weltliche Musik, Variationen über beliebte Lieder, deutsche, französische, niederländische —, deren melodische Frische uns heute noch besser zusagt, als die niederländische Gründlichkeit und oft Trockenheit der Choralfugierungen.

In Band 22 lernen wir Händels Lehrer Friedr. Wilh. Zachow (Zachau) kennen, dessen Choralvorspiele aber einen ziemlich hausbackenen Eindruck machen.

Band 26/27 bringt die Orgelwerke Joh. Gottfr. Walthers, Bachs Amtsgenossen an der Stadtkirche zu Weimar, keine geniale, aber reich talentierte Persönlichkeit; von seinen Choralvorspielen ist vieles noch heute brauchbar und sein Orgelkonzert in G dur ist 1916 von mir und bald darauf von Günther Ramin (je in eigener Bearbeitung) gespielt worden, ein frisches, melodienreiches, dankbares Stück.

Die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" bringen in Jahrgang 4, 1. Hälfte, ausgewählte Orgelwerke Johann Pachelbels, bei denen mir eine Vorliebe für weit ausgesponnene Gänge beider Hände über langen Pedalorgelpunkten besonders auffiel; der Anhang des Bandes bringt einige Stücke in Bearbeitung zum praktischen Gebrauch.

Ein Charakterkopf ist auch J. Caspar Kerll, von dem Jahrg. 2, 2. Hälfte eine Auswahl Vokal- und auch Orgelwerke bringt.

Jahrgang 18 enthält Werke von Joh. Philipp Krieger und F. X. Murschhauser, von ersterem u. a. eine gute d moll-Passacaglia (1676), von letzterem neben ziemlich langweiligen Fugen durch alle acht Kirchentöne einige Variationen, u. a. reizend-naive über „Laßt uns das Kindelein wiegen" per imitationem cuculi — mit Einflechtung des Kuckucksrufs (1696).

Nicht sehr groß ist die Ausbeute an Orgelwerken in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich". Jahrg. 4, 1. Hälfte, enthält Werke Joh. Jak. Frobergers; Jahrg. 8, 2. Hälfte, bringt 94 Fugen über das Magnifikat von Pachelbel, die aber seinen oben erwähnten Werken nachstehen und mehr klaviermäßig erfunden sind (einige davon sind in Niemanns „Alte Meister des Klavierspiels" enthalten), ebenso sind die Werke Pogliettis und G. Reutters d. Ae. — in Jahrg. 13, 2. Hälfte — mehr Klavier- als Orgelmusik.

Die Bedeutung dieser staatlichen Veröffentlichungen wird aber in ihrer Wichtigkeit für die ältere Orgelmusik noch überragt durch eine private, von Philipp Spitta (1876—1878) unternommene, zweibändige Ausgabe der Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Dieser herrliche Romantiker des 17. Jahrhunderts ist der einzige Vorgänger Bachs, der den Namen eines Genies verdient. Die Fessellosigkeit der Fantasie, die in seinen Präludien und Fugen (1. Band) ein so starkes Erlebnis wird, wirkt in den Choralbearbeitungen aber (2. Band) leicht ermüdend; leider ist der ungleich wichtigere 1. Band zurzeit vergriffen.

Anschließend sei einer trefflichen textlichen Neuausgabe eines der Hauptwerke süddeutscher Orgelkunst gedacht, des Apparatus musico-organisticus von Georg Muffat (1690) durch S. de Lange (Rieter-Biedermann, jetzt Peters). Das Notenbild bietet den reinen Text, Registriervorschläge stehen in Anmerkungen. Fast jede dieser lebenstrotzenden Toccaten — nicht nur die vielgespielte in F dur — fesselt heute noch.

Von noch älterer Musik erwähne ich eine Auswahl der Orgelwerke des Michael Prätorius, die aber mehr wissenschaftliches als praktisches Interesse erweckt, und eine von A. Schering herausgegebene Sammlung „Alte Meister des Orgelspiels", nämlich Messensätze u. ä. des 15. und 16. Jahrh., für deren instrumentale Auffassung Schering bekanntlich (nicht ohne starken Widerspruch) eintritt. Auch wenn Schering recht hat, glaube ich nicht an die Wiederbelebung dieser Musik auf der Orgel: Ist ja noch die ein Jahrhundert spätere Orgelliteratur bis jetzt nur einem ganz kleinen Kreis von Kennern genießbar, während Vokalmusik jener Zeit, gut ausgeführt, heute noch Tausende zu entzücken vermag.

Eine von Fr. Commer bei Bote und Bock herausgegebene Sammlung Musica sacra bringt ebenfalls vorbachische deutsche Literatur in reiner Textausgabe, enthält aber auch vieles Unbedeutende, und ist den trefflichen vokalen Sammelbänden, die unter gleichem Titel im selben Verlag erschienen sind, nicht gleichzustellen. (Gleichfalls von Commer herausgegeben sind 6 Hefte kurzer Stücke bei Leuckart.)

Frobergers Orgel- und Klavierwerke sind auch außerhalb der „Denkmäler" von Guido Adler bei Breitkopf in 2 Foliobänden herausgegeben worden, ebenso von Müller v. d. Werra diejenigen des trefflichen markgräflichen Kapellmeisters Joh. Kasp. Ferd. Fischer (gest. 1740).

Ausland.

Von den Textausgaben älterer italienischer, französischer, englischer Meister lasse ich diejenigen unberücksichtigt, die unserer Valuta gegenwärtig unerreichbar sind; zum Glück für uns — und zur Schande der andern — sind wir aber in unserer geistigen Bildung wenigstens unabhängig vom Versailler Friedensvertrag, da der beträchtlichere Teil dieser Literatur in deutschen Verlagen herausgekommen ist: Frescobaldi ist bei Breitkopf gesammelt erschienen, in Auswahl bei Pustet (beides von Haberl), außerdem in vielen Einzelausgaben, und die alten französischen Meister des 16.—18. Jahrh. hat Alexander Guilmant in großartigem Idealismus auf eigene Kosten herausgegeben (unter Mitwirkung von André Pirro). Diese Ausgaben der Werke von Titelouze, Raison, Roberday, Du Mage, Marchand, Clerambault, d'Aquin, Gigault, de Grigny, Couperin (nicht der Klavierkomponist) sind, wie alle übrigen Werke Guilmants, vor dem Krieg in den Verlag Schott in Mainz übergegangen, aber merkwürdigerweise in Deutschland fast gar nicht verbreitet. Man macht sich bei uns meist ein viel zu einseitiges Bild von Guilmant: man beurteilt ihn als Salonkomponist, und neben der Unterschätzung des Komponisten ist die Ignorierung des Herausgebers Guilmant vielleicht der bedauernswertere Fehler. Auch diese alten französischen Meister waren nicht alle Genies, aber schon der Zusammenhang mit der gleichzeitigen deutschen Musik ist hochinteressant — wie später im 19. Jahrh. so ist schon diese alte Musik bei vielen gleichartigen Stilmerkmalen mehr auf den Klang gestellt als die deutsche. In den deutschen musikalischen Hochschulen zum mindesten sollte diese Sammlung ebenso vollständig vertreten sein wie die deutschen Denkmälerbände; praktisch am brauchbarsten (für Konzerte als kleine Intermezzi) sind daraus die reizenden Noëls (Weihnachts- und Hirtenmusiken) von L. C. d'Aquin (1694—1772).

[1] Ausführliche Würdigung im Rahmen dieser Aufsätze ist natürlich nicht möglich — schon die bloße Aufführung muß genügen, da mittlere und schwächere Werke hier grundsätzlich nicht aufgenommen sind.

Es lag mir daran, eine möglichst vollzählige Aufzählung der wissenschaftlich exakten Textausgaben zu geben; nicht nur den Laien, sondern auch den Musikern kann der unschätzbare Wert der Originalausgaben gegenüber den Ausgaben für den praktischen Gebrauch nicht eindringlich genug gepredigt werden. Wir sind fast alle durch Veranlagung und Erziehung so autoritätsgläubig, daß nicht nur Schüler, sondern auch selbständige Musiker die Vorschriften der Herausgeber für ebenso bindend ansehen, wie die originale Notation — man denke an die verheerende Wirkung der Czernyschen Bach-Ausgaben! Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu bemerken, daß in der ganzen älteren Literatur alle Vorschriften über Tempo, Dynamik, Registrierung, Manualverteilung, Phrasierung, Artikulation fehlen (mit ganz geringen Ausnahmen), also, wo sie stehen, unter persönlicher Verantwortung der Herausgeber gesetzt und daher absolut unverbindlich sind. Die meisten Herausgeber und Bearbeiter weichen daher auch vor dieser Verantwortung zurück, und bieten nur wenige — oder, was schlimmer ist, nur wenig schöpferische — Zutaten; der einzige, der ohne Bedenklichkeit die Musik in seiner persönlichsten Auffassung interpretiert, ist Straube; unter den

Praktischen Ausgaben alter Musik

nenne ich daher an erster Stelle die zwei Straube-Bände, die jeder Organist besitzen müßte: „Alte Meister des Orgelspiels (Peters) und Choralvorspiele alter Meister“ (ebenda).

Beide Bände enthalten nur deutsche Meister. Hier ist nun eine Interpretation fixiert, wie sie Straube vor etwa 15 Jahren vertreten hat und ich glaube nicht, daß er sie in allen Einzelheiten noch heute vertreten würde — er würde z. B. wahrscheinlich den Gebrauch der Walze stark einschränken, aber nicht aus historischen Verstandesgründen, sondern aus einer ähnlichen inneren Entwicklung heraus, wie sie z. B. auch H. v. Bülow durchgemacht hat. Infolgedessen soll diese Ausgabe auch nicht einfach bequemerweise nachgespielt werden, sondern zum Nachschaffen in der eigenen künstlerischen Werkstatt anregen.

Eine der liebsten Sammlungen alter Musik ist mir der Band „Alte italienische Meister“ von Enrico Bossi (jetzt Peters) — da merkt man bei jedem Stück den kongenialen Künstler, nicht den trockenen Bearbeiter.

Dem Umfang nach die bei weitem reichhaltigste, außerordentlich verdienstvolle Neuausgabe alter italienischer, spanischer, französischer, aber besonders deutscher Meister einschließlich Bachs und seiner Schüler ist der erste Band des vierhändigen Orgelalbums von Otto Gauß (Coppenrath Regensburg), der eine große Zahl sonst nirgends veröffentlichter oder nur schwer auffindbarer Stücke enthält; Bach, den doch jeder Organist besitzt, hätte fehlen dürfen, andere Stücke sind leider, mit Rücksicht auf praktisch-kirchliche (besonders katholische) Verwendung stark gekürzt; die Bearbeitung genügt mittleren Ansprüchen.

Wer die eben genannten vier Bände besitzt, hat damit schon einen recht wesentlichen Teil der alten Literatur; zur Ergänzung nenne ich hier noch Einzelausgaben dort nicht enthaltener Werke:

Frescobaldi, Passacaglia B dur, bearbeitet von Zahn (Kahnt), ein dankbares, vielgespieltes Stück; hier hat der Bearbeiter ein Klavierstück Frescobaldis transponiert, es mit neuem Anfang, neuen Zwischensätzen, eigenem Schluß versehen, kurz so total geändert, daß der Bearbeiter als Komponist figurieren müßte; das Stück ist prächtig, aber leider nicht von Frescobaldi!

Ausgezeichnet ist dagegen eine Neuausgabe zweier Stücke Pasquinis (1653—1707) „Toccata und Pastorale“ von Ernst Graf (Leuckart).

Drei große Orgelstücke Buxtehudes gab Kretzschmar bei Forberg heraus: reine Textausgabe mit Registriervorschlägen in Anmerkungen; um so mehr zu empfehlen, als ja die Breitkopfsche Ausgabe z. Zt. vergriffen ist.

Katholische Organisten finden würdige Musik in den beiden Orgelbüchern von E. v. d. Werra (Coppenrath und Pustet).

Auch auf die praktischen Neuausgaben alter (nicht nur französischer) Musik Guilmants in der Ecole classique d'Orgue (25 Hefte, Schott) sei hingewiesen; da ist z. B. J. G. Walther mit Präludium und Fuge A dur, Frescobaldi mit 4 Couranten, ferner Krebs, Scheidt, Händel (11 Fugen), Padre Martini (Sonate f moll), J. Seeger, Organist in Prag (schöne Fuge in f moll) u. a. vertreten.

Händel hat keine Originalwerke für Orgel geschrieben, doch eignen sich die meisten seiner Klavierfugen trefflich für die Orgel; seine unvergängliche Bedeutung für die Orgelmusik ruht in seinen Orgelkonzerten mit Orchester. Sie liegen im 28. Band der von Chrysander herausgegebenen großen Händel-Ausgabe in der Originalgestalt vor. An sie darf sich aber nur ein sehr begabter Musiker wagen: denn da sind ganze Sätze mit ad libitum der Improvisation des Spielers überlassen (kurze rezitativisch gedachte Adagio-Ueberleitungen von einem Allegrosatz zum andern), ja sogar innerhalb der Sätze ganze Partien nur angedeutet, von fehlenden Mittelstimmen usw. ganz zu schweigen. Da ist eine praktische Ausgabe ein unabweisbares Bedürfnis, nur hätte sie nicht so ausfallen dürfen, wie die (ebenfalls bei Breitkopf erschienene) Einzelausgabe der Konzerte von Max Seiffert. Seiffert, als ausgezeichneter Gelehrter bekannt, hat das große Verdienst, wieder an die Händelsche Tradition (chorisch besetzte Holzbläser, Cembalo, bezw. Flügel neben der Orgel) angeknüpft zu haben, aber seine Ausarbeitung der Orgelstimme hat so wenig Leben, überzieht die leuchtenden Farben Händels mit dem Staub der Gelehrsamkeit, daß mich diese Bearbeitungen mit ähnlichem Mißmut erfüllen, wie ihn die meisten Sänger gegenüber den ledernen Kadenzen der Neuausgaben der Oratorien durch Chrysander empfinden. Da scheint mir die Bearbeitung von 12 Konzerten für Orgel allein durch de Lange (Peters) empfehlenswerter. Aber auch de Lange behandelt für mein Empfinden das Pedal zu obligat; es ist mehr Stützpunkt, und besonders in den Allegrosätzen hat Händel sicher das Pedal nie bei bewegten Bässen mitgehen lassen. Es muß zum Nachdenken reizen, daß unserer Zeit Händel so sehr wenig liegt, weder dem Publikum, noch den Musikern, sondern daß sich die ganze Kraft der Einfühlung seit fünfzig Jahren so stark auf den Meister konzentriert, dem der nächste dieser Aufsätze ganz gewidmet sein soll: auf Johann Sebastian Bach.

Im Dirigieren.

1915 Max Battke freundschaftlich gewidmet
von Werneck-Brüggemann (Kassel).

Mit jedem Taktschlag
Werf ich ihn hin,
Meiner klingenden Seele
Unbändig wilden Sinn.

Mit jedem Taktschlag
Heb ich den Geist,
Der jubelnd alle Fesseln
Des Alltags zerreißt.

Mit jedem Taktschlag
Sing ich das Lied,
Das über die Menschheit
Gottaufwärts zieht.

Deutschösterreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Jos. Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Joseph Marx.

Graz, die Hauptstadt der grünen Steiermark, wie sie Rudolf Hans Bartsch gezeichnet, voll verhaltener verträumter Innigkeit und differenziert feiner Kultur, still und abseits, und doch wieder durchzittert von den Wellen der Wiener Großstadt, spiegelt sich in Marxens Liedern. Eine stille Ruhe der Seele, wie sie nur die Provinzstadt gebärt, liegt über den Liedern dieses Dichters in Tönen. Weitab vom Getümmel wahnsinniger Großstadthatz, nach erfrischendem Wintergang zwischen den steirischen Tannen, nach sinnendem Bummeln an Biedermeierhäuschen vorbei mag sich Marx seine Lieder von der Seele gesungen haben. In seinen über 100 Liedern, die Marx seit 1900 veröffentlicht hat, lebt die ganze vornehme, zurückgehaltene Atmosphäre dieser Stadt der Waldbauern, Pensionistenexzellenzen und Ruhestandshofräte, die ihr Leben in Wien verarbeiteten und alles was sie in der Großstadt geistig Gutes fanden, in ihrer müden Seele nach Graz mitbrachten.

Es ist in seinen Liedern etwas subtil gedämpftes, wie wenn eine unendlich sympathische Sprechstimme uns in erlesenem Vortrage schöne Verse spräche und ein großer Künstler aufmerksam zuhorchend mit weißen, schmalen Händen sanfte Akkorde über das Klavier gleiten ließe. Marx ist eine seltsame Mischung von Aquarellist und Radierer, ein Meister der feinkolorierten Liedkontur. Die ineinanderfließenden Farben und das minutiöse Abgetöne seines Klaviersatzes, die breiten langen Melodiebogen seiner Gesangsstimmen stempeln ihn hiezu. Vor allem, er schreibt einen veritablen Liedstil, das ist selten, sehr selten heute in der Zeit maßloser Stilverwirrung, in der Zeit, in der die Operette in die Oper dringt, die Oper wieder in die Operette, in der mit schwerdramatischer Geschütztechnik die Quartettform auseinandergedonnert wird und die Symphonie halb Oratorium, halb Kammermusik wird. Die überschwängliche Liebe des Franz Schubert für das Mosaik des Kleindetails, für Kleinplastik und Abrundung, für Schliff glitzernd-kleiner Tongebilde ruht in diesem Künstler. Zeigt ihn das 1903 geschriebene „Wie einst" noch im Banne volkstümlich breiter, Rob. Franz gleichender Technik, so finden wir in den späteren Liedern bald das symphonische Klavier, dessen Vater Hugo Wolf ist. Marx schreibt modern, jedoch in mäßiger Weise ohne ausgesprochen futuristische Extravaganzen. Diesen modernen Charakter seiner Werke erreicht er nicht durch Exotik der Harmonien, sondern durch Freiheit der Stimmenführung und Anlage der Thematik. Es liegt viel Noblesse in den gedämpften Farben seiner Klavierbegleitung, die oft in der Art des späten Schubert am Motiv haftet. So schafft er eine einheitliche Basis für seine den Mittelweg zwischen gedehnter Kantilene und Sprechton haltenden Singstimme. Das Schelmisch-Heitere mag diesem schwermütigen Träumer nicht gelingen. Es ist die schwarzweiße Technik der Radierung sein Feld, jedem grellen Aufschrei abhold fließen seine Stimmen dahin, beschwert von dem Lavageschiebe sorgfältig behandelter Mittelstimmen. Das Lokalkolorit trifft er totsicher. Das venetianische Wiegenlied und die Regenstimmung, tottraurigen Regenklatsch und Tropfenfall schildernden Gesänge zeigen das ebenso, wie das schöne italienische Liederbuch des Paul-Heyse-Zyklus. Diese Lieder sind tiefinnerliche Gebilde, die bis zur selbstlosen Unterordnung den Gedichten folgen und die rückhaltende Kühle annehmen, die Heyse eigen ist. So zeigt dieses Buch mit seinem rhapsodisch geführten Klaviersatz und der zugunsten der Stimmung oft zerdehnten, gebrochenen Singstimmenführung weniger die glutvolle Art der sonstigen Lieder Marxens, sie sind aber Gesänge von feinster matter Stimmungstechnik.



Joseph Marx.

1914 finden wir den 1882 geborenen Grazer in Wien in Amt und Würden, als Professor für Komposition an der staatlichen Musikakademie. Gleichzeitig mit Schreker tritt er in den Lehrkörper des ehemaligen alten Konservatoriums ein, beide die Nachfolger Grädeners und Fuchs'. — Marx ist Doktor der Philosophie, seine Dissertation beschäftigt sich mit „Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie", wofür ihm ein Preis der Fakultät verliehen wurde. Als würde ihn seine akademische Stellung verpflichten, geht er zu größeren Formen. Die eigentümliche Regeneration, viele sagen Degeneration der Kammermusik, die sich in Oesterreich anbahnt, zieht Marx an sich. In rascher Folge erscheinen ein Klavierquartett in Form einer Rhapsodie, eine Ballade und ein Scherzo für Klavierquartett. Marksteine einer werdenden exotischen Stilmetamorphose, deren Anfang die letzten Beethoven-Quartette, deren Endfühler in Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht" zu finden ist. In der Cellosonate in F dur, einer großen Trio-Fantasie für Cello und Klavier und Violine, philosophiert der reife Marx, und dabei geht es ihm wie dem symphoniesehnsüchtigen Schubert, der liedund detailgewohnte Griffel zeichnet Bilder von prächtigster lyrischer Schönheit — und liedartiger Breite. Durch Marx hat die Kammermusik Bereicherung in edelster Form erhalten. Vor exzentrischen Seitensprüngen bewahrt ihn auch hier sein reifer Geschmack. Den Tribut an die moderne Klangpsychose und überspitzte Finessentechnik mußte auch er zahlen. Die Lieder mit Klavier und dem selbständigen Soloinstrumente, Flöte z. B., sind mir, aufrichtig beurteilt, weniger sympathisch. Es ist eine unglückliche Technik, die dem ganzen Schönbergschen „Pierrot lunaire" anhaftet, in dem ganze Gedichtreihen so gearbeitet sind. Die Singstimme, der abstrakte Klavierton und das koloraturmäßig um die Singstimme kreisende Soloinstrument bedeuten denselben stilistischen Schnitzer, den Sängerinnen begehen, wenn sie Lieder mit Theatermimik vortragen. Aber auch hier wußte sich Marx auf dem Boden kultivierter Höhe zu halten. Sänger, die die Spezialität suchen, ihrem Programm eine aparte Neuheit einfügen wollen, werden in das gefährliche Einerlei durch diese Gesänge Abwechslung bringen. Uns bleibt aber der Grazer Marx lieb, der, unbekümmert um die letzte kompositorische Modeweste, lustig und frisch sich in seine singenden Poesien eingesponnen hatte. Das soll keine Kritik seines derzeitigen Schaffens sein, schon gar nicht seiner tiefschürfenden Kammermusik. Wir lieben den Lied-Aquarellisten, den Radierer Marx. Seine in Oelfarbentechnik getauchten breiten sonstigen Werke, wie z. B. das Ausstellungsstück der Klavierfuge zu zwei Händen, grüßen wir mit respektvoller Hochachtung. Kammermusikvereinigungen, die nach neuem Material suchen, finden in Marxens Werken interessante, blendend geschriebene, orchestral wirkende Musik. Wer aber den eigentlichen, nicht auf dem Kothurne stehenden Marx kennen will, der singe oder spiele seine Lieder. Wie man sich erzählt, ist ein romantisches Klavierkonzert und eine Symphonie in Vorbereitung. Wir freuen uns, warum aber kein Liederzyklus? O sonnendurchströmtes Graz! O imposant monumentale Wiener Musikakademie!! Ich kann und will's nicht verhehlen — allerhand Hochachtung, aber die Lieder habe ich gesungen und gespielt, die Kammer- und Klaviermusik nur gelesen und gespielt. Wer den Dichter kennen will, gehe in sein Land, und Marxens Land ist das Lied.

Musikbriefe

Köln strebt heute nicht allein auf politischem und wirtschaftlichem Gebiete die alte Mittelpunktstellung im Westen des Reiches, sondern sucht auch auf musikalischem den hohen Rang einzuhalten, den man ihm zur Zeit Steinbachs wohl unumwunden zuerkannte, den ihm aber heute, da eine Reihe jüngerer und tatkräftiger Dirigenten an anderen Orten des Industrie- und Kohlenreviers ans Ruder gelangt sind, mehr und mehr Konkurrenten streitig zu machen beginnen. Dabei sind es noch nicht einmal die offiziellen städtischen Organe, welche dieses Bestreben nach Erhaltung und Festigung der alten Alleinherrschaft auf künstlerischem, vorweg musikalischem Gebiete beweisen, so wie das auf wirtschaftlichem der zukunftsfrohe Kölner Oberbürgermeister Adenauer mit seinen Riesenplänen von Häfen und Handelshäusern betätigt. Im Gegenteil läßt sich Köln; was musikalisch-politische Ideen anbetrifft, immer und immer wieder von anderen, unternehmungslustigeren Nachbarstädten den Rang ablaufen: der Verband der Großindustriellen für Kunst und Wissenschaft hat seinen Sitz in Essen und schaltet unsere Stadt mit deutlicher Abwehrgebärde aus. Der Plan einer Zusammenfassung der konzertierenden Institute und Stadtverwaltungen entsprang dem Kopfe des Krefelder Musikleiters Dr. Siegel und harrt noch immer seiner Verwirklichung. Nur auf dem Gebiete der musikal. Volkserziehung hat sich die Stadt Köln zu einer mehr oder weniger platonischen Begünstigung ursprünglich privater Vereinigungen herbeigelassen. Die von ihr subventionierte Kölner „Vereinigung zur Förderung des Volksbildungswesens", begründet unter dem Zeichen der von Stuttgart ausgehenden gleichen Bestrebungen, errichtete u. a. auch einen Musikausschuß, dessen Geschäftsführer der Unterzeichnete wurde. Wenn es erlaubt ist, soll hier um der guten Sache willen dessen Arbeitsplan und bisherige Tätigkeit kurz skizziert werden: eine musikalische Volksbibliothek wurde begründet, Streichquartettkonzerte zu billigsten Eintrittspreisen in den Lesehallen der städtischen Volksbibliotheken eingerichtet, die vermehrten Zuspruch erfahren, eine Sammlung aufklärender Flugschriften angelegt zu Verteilungszwecken, Platzchorkonzerte mit Volksliedprogrammen an freien Plätzen veranstaltet, Schulkonzerte angeregt, die Zuteilung von Freikarten an unbemittelte Musikfreunde bei der Westdeutschen Konzertdirektion durchgesetzt, volksbildnerische Vorträge am Klavier im Saal der musikalischen Volksbibliothek ins Leben gerufen, Erläuterungen auf die leeren Rückseiten der Programme zu den Volkssymphoniekonzerten veranlaßt, desgleichen ebensolche Erläuterungen in die Programmhefte der städtischen Bühnen. Volksbildnerisch bedeutsamen, aber finanziell geschwächten Chorvereinigungen werden Unterstützungen teils rein finanzieller teils moralischer Art zuteil, ihre Anträge auf Erlaß der Luxussteuer werden der Stadtverwaltung begutachtend vorgelegt. Einwirkung auf die Kaffeehausmusik soll in der Weise gesucht werden, daß den betreffenden Kapellmeistern (die zum guten Teil recht achtenswerte Musiker sind und ihr konservatoristisches Studium nur durch Nebenerwerb solcher Art ermöglichen können) Bearbeitungen aus der guten Literatur zugeführt werden. Daneben werden alle diejenigen Vereinigungen unterstützt, die volksbildnerische Tendenzen verfolgen: die erst seit einem Jahre bestehende „Gesellschaft für neue Musik" sucht Experimentalvorträge nach Art der von Schönberg in Wien gehaltenen einzuführen und vermittelte nebenher einen Zyklus der wichtigsten Orgelwerke Max Regers, der im Gürzenich stattfinden mußte, da die Kirchenbehörden ihre Orgeln verweigerten. So kommt das gerade an tüchtigen Orgelvirtuosen reiche Köln endlich einmal zu zusammenhängenden Orgelkonzerten, nachdem der hervorragende blinde Orgelmeister Ferdinand Schmidt verärgert nach Düren ging und nur noch gastweise seine schönen Solistenabende gibt, darunter solche unter Mitwirkung der Durigo, des Dessoffschen Madrigalchors usw. — Andere private Vereinigungen streben ähnlichen Zielen zu: der Kölner Tonkünstlerverein, nach Neitzels Tode unter die großzügige und zielbewußte Leitung des Kölner Kritikers und Chefredakteurs Karl Wolff gekommen, vermittelte in einem großen Orchesterkonzert im Gürzenich, dessen Reinertrag der Kasse des Vereins zugute kommen und die endliche Bezahlung der Solisten ermöglichen sollte, die Bekanntschaft mit hochinteressanten Orchesterliedern Herm. v. Waltershausens (München), wie denn überhaupt eine deutliche Arbeitsgemeinschaft sich zwischen Köln und München anzubahnen beginnt, wozu noch die Zusammenlegung der beiden Verlage: Wunderhorn (München) und Tischer & Jagenberg (Köln) das ihre beitragen dürfte. Reuß, Knab, Schmid und andere süddeutsche Tondichter fanden im genannten Verein verständnisvolle Förderung, daneben der Aachener Eidens, der Kölner Lemacher u. a. Die ebenfalls noch junge Kammermusikvereinigung des Köln-Brühler Schloßquartetts des ehedem in Amerika tätigen Cellisten Lamping gibt historische und moderne Abende, läßt sich von dem Musikhistoriker der Kölner Universität Dr. Bücken, einem Schüler Courvoisiers, vortreffliche Erläuterungsvorträge dazu halten und inauguriert alljährliche Festaufführungen im Lesesaal und im Brühler Schloßsaal, demselben, in welchem einst der jugendliche Beethoven sich einem hohen Publikum erstmalig vorstellen durfte. Auch rief sie die Gründung einer kammermusikalischen Zeitschrift ins Leben und sucht einen Zusammenschluß aller in- und ausländischen ähnlichen Bestrebungen herbeizuführen. Das Kölner Volksorchester, der Verein ehemaliger Hoboisten und nunmehriger Beamten, läßt unter dem jungen Kapellmeister Fritz Zaun eine Reihe recht achtbarer volkstümlicher Konzerte vom Stapel. Derselbe Dirigent leitet die Oper des werktätigen Volkes, eine Gründung der hiesigen freien Gewerkschaften, die — im Gegensatze zu der Schauspielabteilung — nur ernsthafte Nahrung bietet, so den Freischütz, die Zauberflöte, Abu Hassan usw. Die neuerliche Gründung eines „Tonkünstlerorchesters", das ist die Zusammenfassung der gewerkschaftlich organisierten Berufsmusiker, führte dazu, Meisterdirigentenkonzerte der etwa ein Jahr alten, aber sehr unternehmungslustigen „Kölner Konzertdirektion" zu geben: unter Hinzunahme der Orchester von Essen, Aachen usf. hatten hier Dirigenten ersten Ranges Gelegenheit, sich dem Kölner Publikum, das seit Steinbachs Zeiten etwas zwangsmäßig von der Außenwelt abgeschlossen gehalten wurde, vorzustellen: Pfitzner, der hierbei durch den Berliner Bariton Braun seine Kölner „Heinzelmännchenlegende" erstmalig vortragen ließ, Raabe (Aachen), der mit Brahms und Weber stürmischen Beifall erntete, Fried, der wieder einmal für den hier nicht recht durchdringenden Mahler eine Lanze brach, Wetzler (Köln), der mit Straußens „Zarathustra" seine feine Musikernatur bekundete. Der Kölner Volkschor, ebenfalls eine Gründung erst der letzten zwei Jahre, treibt nach wie vor unter dem hervorragenden Musikpädagogen E. J. Müller wahrhafte Pflege volkstümlicher Kunst: der „Elias", die Bruchsche „Glocke" legten Zeugnis davon ab. Im Opernhaus gibt Otto Klemperer alljährlich vier Konzerte mit vorwiegend moderner Prägung. Liszts doch wohl veraltete, sonst so gut wie unbekannte und erst durch Busoni ausgegrabene Tondichtung „Von der Wiege bis zum Grabe" feierte hier eine kurze Auferstehung. Daneben hörte man den allmählich neben dem „rheinischen" Brahms endlich mehr zu Worte kommenden Bruckner, der auch in den großen Gürzenich-Konzerten dank Abendroths Pionierarbeit sich mehr in den Vordergrund schiebt. Die „Musikalische Gesellschaft", eine Art interner Vereinigung der Begründer der Gürzenich-Gesellschaft, ließ vor allem tüchtige auswärtige Kräfte in einer Form der Vorprobe für die genannten großen Gürzenich-Konzerte zu Worte kommen, darunter den begabten Mannheimer Pianisten Rehberg jun., den Hagener Otto Laugs mit seinem Madrigalchor, die brillante einheimische Klavieristin Irmgard Gorges usw. Die altehrwürdigen Gürzenich-Konzerte brachten eine Gedenkfeier für Humperdinck mit dessen schöner Vertonung der „Wallfahrt nach Kevelaer" und zugleich eine solche für Dante mit Liszts arg verstaubter Dante-Symphonie, Bachschen Kantaten, Andreaes nicht so recht überzeugender, einsätziger Symphonie. Die im gleichen Rahmen stattfindenden Volkssymphoniekonzerte, ebenfalls unter Abendroths immer gleich zuverlässiger und musikalisch eindringlicher Leitung, boten mehr Gelegenheit, Modernes zu hören: Sträßers neue Symphonie, vom Komponisten selbst dirigiert, erzielte einen durchschlagenden Erfolg, Ramraths Ouvertüre zu einer Raubritterkomödie erwies sich als anspruchsloses Werkchen eingänglich melodischen Schlags, des Schweizers Schultheß Konzertstück für Violine und Orchester, von seiner Gattin Steffi Geier rassig vorgetragen, als vornehme, nur etwas nach Frankreich schielende Kunst, des Holländers Peeters Musik zu Molinas „Gil von den grünen Hosen" als gut gekonnte, mehr dem leichten Humor zuneigende „Unterhaltungsmusik" im besten Sinne. — An großen Solistennamen ist uns wohl so ziemlich alles zu Gehör gekommen, soweit dies die Kürze der Zeit zuließ. Hier können aus Raumgründen nur die Namen genannt werden, um gegen keinen allzugerecht, gegen keinen ungerecht zu werden: Friedberg als Liszt-Spieler, Pembaur in gleicher Eigenschaft, Bender als immer noch beispiellos großer Interpret romantischer und moderner Literatur (Courvoisier, Wolf-Saarbrücken), die Moodie, S. Feuermann als Violinisten, Knote, Brodersen, Mayr (Wien), die Cahier, Durigo, d'Albert, diesmal besser gestimmt als sonst, das Meistertrio Flesch-Friedberg-Becker, die Böhmen, Emmi Land (Hamburg), Schlusnus, die Tänzerinnen Ziegler und Wigman, die einheimischen Sänger Schönenberg, Loosen, Schilbach-Arnold, Tiny Debuser, zusammen mit Pfitzner sehr gefeiert, Dröll-Pfaff, Lohmann mit einem hypermodernen Klavierprogramm und Erläuterungen vom Flügel aus, Dr. Walter Georgii, unentwegter und höchstmusikalischer Vorkämpfer der gemäßigten Moderne in der Klavierliteratur, endlich die von der Kölner Gesellschaft der Künste dankenswerterweise herbeigeholte Berliner Friedberg-Schülerin Karin Dayas. — Die Oper brachte, sehr fleißig, die Erstaufführung des „Schatzgräbers" mit dem Komponisten als Dirigenten der Zweitaufführung, desgleichen Braunfelsens „Vögel", beide Werke vorzüglich vorbereitet von Klemperer und Remond. Als neuer und recht brauchbarer Tenor erschien von der Heydt, Schorr ist noch immer unser tüchtigster Bariton, Frau Klemperer entwickelte sich überraschend schnell zur dramatischen und Koloratursängerin, letzteres als Nachtigall der „Vögel", die hier immer wieder das Haus füllen und die Hoffnung auf endliche Gesundung unserer Publikumsgeschmacks aufleuchten lassen. Schröder bleibt unser bester lyrischer Tenor, nachdem Krauß nach München gegangen ist. Dr. Hermann Unger.



Besprechungen

Bücher über Stimmbildung.

Franziska Martienssen: Die echte Gesangskunst (dargestellt von Johannes Messchaert). B. Behrs Verlag (F. Feddersen) in Berlin.

Ein frisch und warm geschriebenes Büchlein, das sich Freunde machen wird. Besonders wertvoll sind die ästhetischen Abhandlungen über Messchaerts Kunst des „Belcanto" und seine sprachliche Ausdrucksgebung, sie bieten für fortgeschrittene Sänger eine Fülle des Anregenden. Das Kapitel über „Stimmbildung" kann bei der Knappheit des Raumes nicht erschöpfend sein, ist aber bemerkenswert, weil die Forderungen des Praktikers mit denen der modernsten Stimmphysiologen (Reinecke u. a.) in allen wesentlichen Punkten übereinstimmen.

*

Gustav Maerz: Grundlagen der Tonbildung. Verlag Joh. André, Offenbach a. M.

Das Werkchen enthält Ausgezeichnetes (z. B. über Atmung, über Resonanz und Sitz des Tones) neben Unzulänglichem. Beispielsweise ist das Kapitel über die Bildung der Vokale viel zu summarisch gehalten, der Gesangstudierende wird mit diesen kurzen Andeutungen nicht viel anfangen können. Die Behauptung, der Vokal a sei der leichteste, ist in dieser Form unrichtig, da bekanntlich sehr viele, wenn nicht die meisten Anfänger der Gesangskunst die größten Schwierigkeiten haben, gerade diesen Vokal locker und druckfrei zu singen. Ueber den Einfluß der Lippenstellung auf die Resonanz, Farbe und Stärke des Tones ist überhaupt nichts gesagt. Dagegen ist erfreulicherweise ein Hauptgewicht auf die Lockerung der Kehlkopfmuskulatur gelegt und die richtige Tätigkeit (oder richtiger: Untätigkeit) des Gaumensegels klargestellt. Beachtenswert ist auch das Kapitel über die Registerfrage, das die Angelegenheit praktisch verwertbar darstellt, wenn schon gesagt werden muß, daß nach den neuesten Forschungen die Kehlkopffunktion beim Registerwechsel nicht so einfach zu sein scheint, wie der Verfasser es darstellt. Ob der Registerausgleich in der von ihm angegebenen Weise besonders leicht zu erreichen ist, darüber fehlt mir die Erfahrung. Ich hege darüber Zweifel, jedenfalls bedürfte es dazu der feinfühligsten Ueberwachung durch den Lehrer. Ist also das Buch auch nicht gerade ein vollkommener methodischer Leitfaden der Stimmerziehung, wie der Verfasser es nennt, so dürfte es doch dem strebsamen Stimmbildner wie dem Schüler als wertvolles Ergänzungsmaterial willkommen sein.

*

Albertine Zehme: Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens. Verlag Carl Merseburger in Leipzig.

„Für den Selbstunterricht" nennt es die Verfasserin. Schon da strauchle ich. Nach meiner Meinung ist es nur für den außergewöhnlich Begabten (und auch ihm nur, wenn er sehr viel guten Gesang hört) möglich, sich durch Selbstunterricht als Sänger auszubilden. Die richtige und lockere Funktion der Stimmorgane läßt sich nämlich nur durch die Kontrolle des fein geschulten Ohres feststellen, das dem Anfänger abgeht und abgehen muß, weil eben die Schulung des Ohres ebenso wichtig ist, wie die der Stimme. Ohne richtiges Hören kein richtiger Ton! Ebenso bildet sich erst allmählich (und zwar sekundär als Folgeerscheinung des richtigen Tones) das subjektive Muskelgefühl. Spiegelselbstkontrollen können fast gar nichts nützen, ja werden in den meisten Fällen schaden, da sie gar keine Sicherheit bieten, ob die betreffenden Bewegungen nicht mit versteiftem Apparate ausgeführt werden. Noch bedenklicher sind Nachhilfen mit mechanischen Mitteln (Niederdrücken der Zunge durch Stäbchen, Oeffnen der Kiefer durch Korke). Schon in der Hand des vorsichtigsten Lehrers meist zwecklos, wirken sie beim Selbststudium ohne Klangkontrolle unbedingt schädlich. — Schließlich bei aller Anerkennung der an sich sehr löblichen Begeisterung der Verfasserin für die Methode ihres Lehrers King Clark noch eine Bemerkung: die Behauptung, die stimmliche Ausbildung bis zum öffentlichen Auftreten müsse in einem einzigen Jahre vollendet sein bei richtiger Methode des Unterrichts, ist nach meinen Erfahrungen unrichtig, und zwar deshalb, weil eine einseitige, rein technische Stimmbildung ohne gleichzeitige Schulung der gesamten Sängerpsyche (der Klangphantasie, „des inneren Ohres") unmöglich und auch zwecklos ist, von dem stimmgymnastischen und selbst rein nervösen Training, das zur Bewältigung einer großen Gesangspartie notwendig ist, gar nicht zu reden. Ebenso ist die — für den Gesanglehrer freilich sehr bequeme — Ansicht verwerflich, wer in einem Jahr das Ziel nicht erreicht, sei unbrauchbar. Dadurch würde manches sehr wertvolle Talent verloren gehen, denn nach meinen Erfahrungen ist meist die doppelte bis dreifache Zeit notwendig, während zu kurz vorgebildete Sänger in der Praxis gewöhnlich rasch zugrunde gehen. — Kurz, trotzdem der Verfasserin zweifellos ein schönes Sängerideal vorschwebt und ihr Buch für den reifen Sänger und Pädagogen viel Anregendes und praktisch Wertvolles enthält, dürfte es in der Hand des Anfängers arge Verwirrung stiften und zu ganz anderen Folgeerscheinungen führen, wie sie die Verfasserin bezweckt.

Const. Brunck.

Zeitschriftenschau

Archiv für Musikwissenschaft, Bückeburg und Leipzig.
3. Jahrgang, Heft 4: „Perotinus Magnus" von Friedrich Ludwig. — „Das Offizium und seine Beziehung zum Oratorium" von Kathi Meyer. — „Dante im Madrigal" von Alfred Einstein. — „Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert" von Arnold Schmitz-Bonn. — „Georg Christoph Strattner (ca. 1645—1704)" von Elisabeth Noack.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 2: „Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico" von Albert Geiger. — „Die Ouvertüren zu Glucks Cythère assiegée" von Max Arend. — „Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler Beethovens" von Paul Nettl. — „Schuberts Krankheit" von Otto Erich Deutsch. — „Analytische Studie über Max Regers Romantische Suite" von Egon Wellesz.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
48. Jahrgang, Nr. 44: „Entwicklung" von Paul Carrière. — „Paganinis Geigenhaltung" von Dr. Kurt Singer. — Heft 45: „Volkshistorische Aufgaben" von Hermann Unger. — „Carl Fuchs" von Dr. Hans Joachim Moser. — Heft 46: „Württembergischer Theaterbund und Konzertbund" von Oswald Kühn. — Heft 47: „Allerlei Zeitfragen" von Dr. Roderich v. Mojsisovics. — Heft 48: „Dante in der Musik" von Dr. Hugo Daffner. — „Zelter über das unsichtbare Orchester" von R. Sternfeld.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.
64. Jahrgang, Heft 21—22: „Tonaler Organismus und Tonsystem" von Paul Carrière.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.
22. Jahrgang, Heft 41/42: „Die chorlose Oper" von Rudolf Hartmann. — Heft 43/44: „Das Elend des schaffenden Musikers" von Siegfried Scheffler. — Heft 45/46: „Biographisches von Joseph Haas" von Jos. M. H. Lossen-Darmstadt.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.
79. Jahrgang, Heft 44: „Ueber die Klavierauszüge Bachscher Kantaten" von Hans Oppenheim. — Heft 45: „Dresdner Kapellmeister" von Walter Petzet. — Heft 46: „Walter Niemann" von Rudolf Birgfeld. — Heft 47: „Der Staatsanwalt als Musiker" von Bruno Schrader. — Heft 48: „Das Kammerorchester" von Dr. Ferdinand Scherber.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.
88. Jahrgang, Heft 20: „Anton Bruckner" von Dr. Fritz Prelinger. — „Anton Bruckners Bildungsgang" von Franz Gräflinger. — „Die Notlage der konzertierenden Künstler" von Dr. Rudolf Cahn-Speyer. — Heft 21: „Engelbert Humperdinck" von Walter Niemann. — „Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges 1914—1918" von Richard Rost. — „Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reformflöte mit F-Mechanik" von Dr. Erich Maske. — Heft 22: „Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen" von Bernhard Schneider. — „Zur Förderung lebender Künstler" von Dr. Georg Göhler. — „Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges 1914—1918" von Richard Rost. — „Charakteristische Motive bei Tierstimmen" von Carl Wallbrecht. — „Straßensymphonie" von Hermann Bath. —

Hellweg, Westdeutsche Wochenschrift für deutsche Kunst, Essen.
1. Jahrgang, Heft 22: „Neuinszenierung von Richard Wagners Nibelungen-Tetralogie" von Dr. Otto Ehrhardt. — „Impression und Expression in der Musik" von Professor Ludwig Riemann.

Der Merker (Oesterr. Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur) Wien.
12. Jahrgang, Heft 21: „Wiener Gassenhauer" von Dr. H. Knödt.

Musikalischer Kurier, Wien.
3. Jahrgang, Heft 44/47: „Das Recht der Händel-Oper" von Dr. Oskar Hagen. — „Schattenrisse" von Willy Jacobsohn.

Musikpädagogische Zeitschrift, Wien.
11. Jahrgang, Heft 11: „Ist der Unterricht in der Musiklehre reformbedürftig?" von Heinz Quint.

Schweizerische Musikpädagogische Blätter, Zürich.
Jahrgang 10, Nr. 23: „Läßt sich die Notenschrift verbessern?" von A. F.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Zürich.
Jahrgang 61, Heft 23: „Briefe von Robert Franz" von Pfr. W. Heim. — Heft 24: „Der Musiker Jean Jacques Rousseau"

von Maximilian Maulbecker. — „Briefe von Robert Franz" von Pfr. W. Heim. — Heft 25: „Briefe von Robert Franz" von Pfr. W. Heim. — „Der Musiker Jean Jacques Rousseau" von Max. Maulbecker.

Le Menestrel, Paris.
33. Jahrgang, Heft 44: „‚Sin' und das chinesische Theater" von Louis Laloy. — Heft 45: „Mozart und die Entführung aus dem Serail" von Henri de Curzon. — Heft 46: „Die Kunst und die musikalischen Gesellschaften" von E. Jaques-Dalcroze. — Heft 47: „Die Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges" von Louis Laloy. — Heft 48: „Das Publikum und die Konzertprogramme" von Charles Köchlin.

Kunst und Künstler

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft veranstaltet zum Gedächtnis an die 25jährige Wiederkehr des Todestages von Johannes Brahms gemeinsam mit dem Cäcilienverein (Leiter: Prof. Spengel) vom 27.—30. Mai 1922 in Hamburg das Fünfte deutsche Brahms-Fest.

— Die Schwäbische Volksbühne, die zwei Jahre lang als ein Unternehmen des Vereins zur Förderung der Volksbildung bestanden hat, wird nunmehr in der Form einer selbständigen G. m. b. H. „Württembergische Volksbühne" mit dem Sitz in Stuttgart weitergeführt. An der Gründung sind neben dem Verein zur Förderung der Volksbildung beteiligt der württembergische Staat, zahlreiche Städte des Landes und der württembergische Theaterbund in Stuttgart. Die künstlerische Leitung bleibt in den Händen des Direktors Ernst Martin.

— Auf den an der Berliner Musikhochschule neu eingerichteten Lehrstuhl für angewandte Musikpolitik wurde Prof. Leo Kestenberg, der Referent für musikalische Angelegenheiten im preußischen Ministerium für Kunst und Wissenschaft, berufen.

— Aus noch unbekannten Flötenkompositionen von Joh. Joachim Quantz, dem Lehrer Friedrichs des Großen, veröffentlicht der Verlag Robert Forberg (Leipzig) sechs Sonaten für eine Flöte, sowie eine Sonate für zwei Flöten. Die Klavierstimme bearbeitete Otto Wittenbecher, Lehrer am Leipziger Konservatorium, nach dem bezifferten Baß, Oskar Fischer, Soloflötist des Gewandhausorchesters, revidierte die Flötenstimme.

— Freunde russischer Musik seien darauf aufmerksam gemacht, daß der Verlag Rob. Forberg, Leipzig, einen Neudruck einzelner Werke von Arensky, Borodine, Kalinnikow, Medtner, Rebikoff, Rimsky-Korsakow, Scriabine, Strawinsky, Wassilenko veranstaltet.

— Richard Wagners „Tannhäuser" gelangte am 4. Dezember im Nationaltheater Mannheim erstmals in der Pariser Bearbeitung und neuer szenischer Ausstattung zur Aufführung. Die Titelpartie sang Alfred Färbach; die übrigen Hauptpartien waren besetzt mit Wilhelm Fenten (Landgraf), Joseph Burgwinkel (Wolfram), Lena Wagner (Elisabeth), Anna Wolf-Ortner (Venus). Die musikalische Leitung hatte Kapellmeister Felix Lederer, die Bühnenbilder waren von Heinz Grete entworfen. Die choreographische Einrichtung des Venusberg-Bachanals war Rudolf v. Laban übertragen, die Chöre unterstanden der Leitung von Robert Erdmann. In Szene gesetzt war das Werk von Intendant Dr. Adolf Kraetzer.

— Friedrich Klose ist von der Universität Bern zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Im Wunderhorn-Verlag in München erscheinen demnächst 11 Lieder (Op. 15) von Alexander Jemnitz, Budapest.

— Roderich v. Mojsisovics (Graz) hat eine einaktige Oper „Der Zauberer" nach Cervantes „Die Höhle von Salamanka" beendet und arbeitet an der Vollendung seiner dritten Symphonie („Deutschland"), nachdem er in diesem Sommer die Musik zu einer dreiaktigen burlesken Oper (mit Dialog), deren Titel noch nicht feststeht, im Klavierentwurfe vollendet hat. (Die N. M.-Ztg. wird im ersten Februarheft Klavierkompositionen von Mojsisovics in der Beilage bringen.)

— Erich Wolfgang Korngolds so schnell zu großer Berühmtheit gelangte Oper „Die tote Stadt" hatte in Neuyork einen sensationellen Erfolg. Das Werk wurde als erste deutsche Oper nach dem Kriege an der Metropolitan-Opera mit Frau Jeritza (Wien) aufgeführt.

— Der Liederkranz Karlsruhe ernannte anläßlich seines 80jährigen Stiftungsfestes den Komponisten Professor Simon Breu in Würzburg zum Ehrenmitglied.

— Um das Schaffen der jungen schweizerischen Komponisten zu fördern, veranstaltet die Firma Hug in ihrem neuen Helmhaus-Saale in Zürich diesen Winter vier bis fünf Intime Musikabende.

— Othmar Schoeck, K. H. David, Walther Schultheß und Hermann v. Glenck veranstalteten in der Tonhalle in Zürich einen Kammermusikabend, an dem sie eigene Werke zur Uraufführung bringen ließen. Es gelangten zur Wiedergabe: von Schoeck: Vier Hafis-Lieder und eine Komposition von Goethes „Gott und die Bajadere", von K. H. David sein Viertes Streichquartett (Op. 44, E dur), von Walther Schultheß eine Violin-Klavier-Sonate in F dur und von H. v. Glenck als dessen erstes Kammermusikwerk eine Serenade für Flöte, Viola und Harfe. Außer dem Zürcher Streichquartett wirkten mit Ilona Durigo (Alt), Stefi Geyer (Violine), Corinna Potenti (Harfe) und Jean Nada (Flöte).

— Von Gustav Schondel, dem ungemein rührigen und strebsamen Organisten der St. Johanneskirche in München, wurden im Laufe dieses Sommers 16 größere und vom Publikum ungemein gut besuchte kirchenmusikalische Vorträge veranstaltet. Nicht bloß die alten Meister, sondern auch die Werke neuerer Komponisten, so Mendelssohn, Rheinberger und Reger, kamen in Musteraufführungen zur Darstellung. Großen Anklang fand im letzten Konzert am Samstag, den 5. November 1921 die Orgelsonate in d moll Op. 8 von Prof. P. Volkmann (Neustadt a. A.). Von sachkundiger Seite wird an der Sonate (erschienen in der Schmidtschen Musikalienhandlung in Nürnberg) ruhige Harmonik, vortreffliche Arbeit, edler Wohlklang, der frei von harmonischen Härten ist, guter Kontrapunkt und orgelmäßiger Satz gerühmt. Namentlich der zweite Teil, ein variationsartig geschriebenes Adagio, das dem Organisten vielfach Gelegenheit zu reicher Farbengebung bot, hinterließ beim Publikum großen Eindruck. Ebenso auch die maestoso gehaltene Einleitung, die fünfstimmige Durchführung des Hauptsatzes und der allmählich vom vierstimmigen bis zum neunstimmigen Satz anwachsende Abschluß der Sonate.

— Die Uraufführung der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele" findet am 27. Januar gleichzeitig in Berlin und Stuttgart — unter Fritz Busch — statt. In Dresden führt Busch in einem der nächsten Konzerte Bruckners Achte als einziges Werk auf, ohne jede Kürzung. Die Angelegenheit v. Keußlers in Hamburg hat sich nunmehr so entwickelt, daß Buschs Bedenken, dort zu dirigieren, wegfallen, nachdem sich der Vorstand des Vereins Hamburger Musikfreunde mit G. v. Keußler auf finanzieller Grundlage geeinigt hat. K. G.

— Kapellmeister Reiner von der Dresdner Staatsoper hat sein Entlassungsgesuch eingereicht; die Entlassung ist ihm unter Anerkennung der geleisteten wertvollen Dienste bewilligt worden.

— Zum Direktor der Städt. Musikschule Augsburg wurde Hans Schilling-Ziemssen ernannt. Gleichzeitig wurde ihm die Leitung des Oratorienvereins übertragen. An die Berufung Sch.-Z.s, der seine musikalische Ausbildung bei Rich. Strauß und Felix Mottl erhalten und dem als Konzertleiter ein guter Ruf vorausgeht, knüpfen sich für Augsburgs Musikleben hohe Erwartungen.

— Der hervorragende Organist Ferdinand Schmidt in Düren, früher in Köln, hat mit einem Konzert auch in Berlin erfreulichen Erfolg gehabt.

— Der Cellovirtuose Willy Kade, früher Konzertmeister im Essener Orchester, ist als Solocellist an das städtische Orchester in Magdeburg berufen worden.

— Der bekannte Geiger Adrian Rappoldi spielte mit bedeutendem Erfolg in einem Konzert in Dessau. Die Kritik bezeichnet ihn als Geiger von Rang und Ruf und lobt die Vollkommenheit seiner Technik wie die Süße seines Violintones.

— Robert vom Scheidt (Frankfurt) wurde zu einer Reihe von Gastspielen am Hamburger Stadttheater verpflichtet.

— Robert Butz, aus der Schule von Prof. Beines (München) ist als erster Tenor an das Stadttheater Nürnberg verpflichtet worden.

— Der Münchner Sänger Max Perten ist als Heldentenor an das Mainzer Stadttheater verpflichtet worden.

— Der Wittener Musikverein, welcher kürzlich Kapellmeister R. Schulz-Dornburg (Bochum) nebenamtlich zum Dirigenten wählte, eröffnete jetzt seine neue Konzertreihe mit einer Wiedergabe der Haydnschen „Jahreszeiten". Vom Standpunkt der künstlerischen Erziehung des Chores betrachtet, der bislang auf traditionell gesunder Basis baute, erwies sich die Anfangsleistung als sehr erfreulich. Neben den Chorfugen gelangen besonders glänzend der Jäger- und Winzerchor, denen Schulz-Dornburg in frischem, drängenden Zeitmaß äußerste Lebendigkeit sicherte. Gelegentlich des Vortrages zarter Stellen ließen es die sauber intonierenden Stimmgruppen auch nicht an dynamischen Differenzierungen fehlen. May Fiedler (Hannchen) vereinte in ihrer umfangreichen Sopranpartie quellenden Wohllaut und erlesenen Geschmack. Hans Depser (Lukas) und Hans Schulz-Dornburg (Simon) dienten ihren schwierigen Aufgaben gleichfalls befriedigend. Das Städtische Orchester zu Bochum hielt sich durchweg wacker und erfreute sonderlich in der Holzbläsergruppe durch mancherlei zierliche Feinheiten in geschmackssicherer Phrasierung.
M. V.

— Die Laugssche Madrigalvereinigung Hagen, unter der Führung ihres verdienstvollen Dirigenten Otto Laugs, erntete gelegentlich eines Konzertes im Gürzenich in Köln einen durchschlagenden Erfolg bei Publikum und Presse.

— Das Konservatorium in Herne i. W., Leiter Musikdirektor Nießen, veranstaltete kürzlich ein Symphoniekonzert mit Werken von Pergolesi, Giordano, Mozart, Beethoven, Haydn, das von der Leistungsfähigkeit des Instituts ein treffliches Zeugnis ablegt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der Weimarer Kammervirtuos Franz Abbaß, einer der geschätztesten Oboisten Deutschlands, ist im 80. Lebensjahr plötzlich in Weimar gestorben. Seine künstlerische Tätigkeit reicht bis in die Liszt-Zeit Weimars zurück.

— Die Opernsängerin Lucie Wolter (vom Bremer Stadttheater) ist einer Lungenentzündung erlegen.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Oper „Katja Kabanowa" des mährischen Dichterkomponisten Leosch Janacek ist am Stadttheater in Brünn mit großem Erfolge zur Uraufführung gekommen.

— Der Düsseldorfer Komponist Hans Ebert hat zu Molières Amphitryon eine Musik geschrieben, die bei der durch Oberregisseur Eugen Keller besorgten Neueinstudierung der Komödie am Hessischen Landestheater in Darmstadt zur Uraufführung gekommen ist.

— Im Aachener Stadttheater gelangte die Maeterlinckische Dichtung „Ariane und Blaubart" als Oper mit Dukas' Musik zur Erstaufführung.

— Die erste dieswinterliche Neuheit der Budapester kgl. ungar. Hofoper bildete d'Alberts Einakter „Die toten Augen"; die überzuckerte Musik fand nur mäßigen Erfolg; weit größeren errang, trotz stilloser Aufführung, als erste Neueinstudierung, „Ariadne auf Naxos" (zweite Fassung) von Strauß.

— In einem Konzert des Treichler-Quartetts (Bochum), das dem Münchner August Reuß gewidmet war, fanden ein Streichtrio (Op. 40) und ein Klavierpräludium mit Fuge bei ihrer Uraufführung starken Beifall.

— Von dem Komponisten Paul Miersch, einem Schüler Rheinbergers, gelangte ein Es dur-Quartett aus der Handschrift in Dresden zur Uraufführung.

Vermischte Nachrichten

— Der Verein für niederländische Musikgeschichte will durch eine Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Prés den kostbaren Schatz, den der Komponist hinterlassen hat, der Nachwelt erhalten. Dr. A. Smijers zu St. Michiels-Gestel (Holland) leitet die Herausgabe. Alles, was in den verschiedenen Bibliotheken an Werken von Josquin zu finden war, wurde auf photographischem Wege gesammelt (mehr als 5000 Aufnahmen von Werken Josquins). Die Gesamtausgabe wird bei C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig, und bei der Firma Alsbach & Co., Amsterdam, erscheinen. Jährlich werden vier Hefte (zusammen ungefähr 200 Seiten) herausgegeben werden. Das erste Heft enthält drei Klagelieder auf den Tod des Josquin, verfaßt von Hieron, Vinders, Benediktus und Gombert; das zweite Heft bringt einstimmige Motetten, das dritte eine Messe, das vierte Chansons von Josquin.

— Wie aus Salzburg gemeldet wird, ist der Lehrkörper des Mozarteums in einen eintägigen Demonstrationsstreik eingetreten, um die Oeffentlichkeit auf das Elend der Lehrer und des Instituts aufmerksam zu machen. Ein vor einiger Zeit erfolgter Hilferuf an die Oeffentlichkeit hatte nur sehr geringen Erfolg, und man konnte zu Monatsbeginn den am Mozarteum unterrichtenden Professoren, welche ohnehin nur die minimalen Gehaltsbezüge von 12 000 bis 16 000 Kronen monatlich haben, nur zwei Drittel ihrer Bezüge auszahlen. Angesichts dieser katastrophalen Lage entschlossen sich die Lehrkräfte zu dem erwähnten Akt der Selbsthilfe.

— In Wien gibt die Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrespiels eine in zwangloser Folge erscheinende, von Dr. Joseph Zuth redigierte Zeitschrift heraus.

— Preisausschreiben des Salzburger Kammermusikvereins. Die von Gerwig zur Hebung der Kammermusikpflege gewidmete Stiftung ermöglicht ein Preisausschreiben des Salzburger Kammermusikvereins für ein Klaviertrio (Klavier, Violine und Violoncello) klassischer Form. Dem preisgekrönten Werke wird ein Preis von 10 000 Kronen, dem zweitbesten Werke ein Preis von 2000 Kronen zuerkannt. Die Zuerkennung des Preises ist an folgende Bedingungen geknüpft: 1. Der Einreichungstermin läuft am 31. Jan. 1922 ab. 2. Berücksichtigt werden nur solche Kompositionen, welche bisher weder aufgeführt, noch veröffentlicht sind. 3. Das Manuskript ist mit einem Kennworte zu versehen, ebenso ein geschlossener Briefumschlag, der Name und Anschrift des Komponisten enthalten muß. 4. Die Uraufführung bleibt dem S. K.V. vorbehalten. 5. Das Werk bleibt im Sinne des Urheberrechts Eigentum des Komponisten. 6. Das handschriftlich signierte Original geht in den Besitz des Preisstifters über. 7. Fällt einem Werke der 2. Preis zu, so gelten auch hiefür die angeführten Bestimmungen. 8. Das Manuskript mit den beigelegten Stimmen ist an den Salzburger Kammermusikverein, zu Händen des Domorganisten Franz Sauer, Mozarteum, Salzburg, zu senden. Das Preisgericht bilden folgende Herren: Friedrich Frischenschlager, Theodor Müller, Dr. Bernhard Paumgartner, Franz Sauer und Karl Schuegraf..

Schluß des Blattes am 12. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 5. Januar, des nächsten Heftes am 19. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 3.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 60.—, im übrigen Ausland Mark 120.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Das Schrifttum unserer deutschen Musiker in Zeit und Schule.

Von Dr. Paul Bülow.

„Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Uebersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen" — mehr denn je gilt heute dieser beherzigenswerte Mahnruf Wagners in Tagen, deren nervöse Hast und entmutigende Wirrnis auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens und im Dasein der Einzelpersönlichkeit uns nur zu leicht in den Bann müder und tatenloser Resignation und Verbitterung zwingen wollen. Es steht schlimm mit unserer Kultur! Retten wir wenigstens auf alle Fälle das Gute, Schöne, Edle, was uns darin noch geblieben ist; suchen wir es wie eine Fahne im Gefecht zu schützen, wie ein Heiligtum nach Möglichkeit reinzuhalten — dieser Weckruf des Bayreuther Meisters soll uns ernst mahnend, aber auch zu fester, erfolgreicher Tat ermutigend gesprochen sein, um so eindringlicher zu einer Zeit, da nationale Schmach und Würdelosigkeit, sowie die zersetzenden Vorgänge in unserem Wirtschaftsleben den eigentlich deutsch empfindenden und wahrhaft schöpferisch aufbauenden Teil der Kultur unseres Volkes zum völligen Zusammenbruch zu führen drohen.

Aus dem kaum noch zu übersehenden Gewirr der Meinungen, Pläne und Vorschläge im gegenwärtigen Schulkampfe möchte ich bei den jetzt erfreulicherweise häufig erhobenen Forderungen einer weitergehenden Berücksichtigung der künstlerischen Erziehungsarbeit durch die Schule auf die Frage der musikkundlichen Unterweisung nach einer ganz bestimmten und bisher überhaupt noch nicht beachteten Richtung hin eingehen. Ich stelle dem Folgenden einen beherzigenswerten Ausspruch Schumanns voran, der ganz besonders für uns zu gelten hat: „Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können." Ja, welches Ziel erstrebt denn Musik als Deutschkunde? Das Wesen der Musik ist Idealismus, und diese geistig-sittliche Kraft ist es, die unserem in seinem tiefsten Innern zerrütteten und entseelten Volkstum am meisten nottut. Da aber sei es die Musik, die ihm hilft in dem heißen Bemühen, wie es unter den Sturmzeichen unserer Tage, in dem erschütternden Endlicherwachen seine verlorene Seele, seine besten Innenkräfte wiedersucht.

Stets ist bei uns auch in der Vergangenheit zu Zeiten politischer und wirtschaftlicher Not und Verkümmerung die Musik eine Macht geblieben, die den deutschen Geist lebendig erhielt. Es ist in unseren verarmten und sittlich tief darniederliegenden Landen jetzt soviel von Aufbau und innerer Wiedergeburt die Rede, überall regen sich gute Kräfte, überall spüren wir Strömungen, die den Idealen deutscher Innerlichkeit zu dienen gewillt sind. Die rechten und ernstesten Kräfte sollen zu einer wirkungsvollen, aufbauenden Macht im Volksleben zusammengefaßt werden. Dabei müssen wir uns von dem einen hohen Gedanken leiten lassen, der fernab allen Parteiwirrwesens steht und in dem tatsicheren Willen zur Aufrichtung einer innerlich gesunden, von hohen Edelzielen beseelten, freudig am Gemeinwohl mitwirkenden, deutschbewußten Volksgesamtheit gipfelt. Welch bedeutsame Mitwirkung an dieser Aufgabe wird unserer deutschen Musik zufallen? Wer aus berufenstem Munde hören will, wie die Musik in Verfallszeiten unseres Volkes sein rettender Genius geblieben ist, der möge die herrlichen Worte in Wagners Schrift „Was ist deutsch?" nachlesen, einem kurzen, viel zu wenig bekannten Aufsatz, der heute in Tausenden von Exemplaren bei uns verbreitet sein müßte. Wir möchten nun an dieser Stelle den Blick auf versunkene Schätze im Wunderreich deutschen Meistertums der Musik lenken. Ja, unser in Not und Elend abgehärmtes und schwergeprüftes Volk hat noch „Schätze" — nicht dem Dämon des Goldes verfallene, sondern Edelgüter seiner innersten Herzenskultur, die es jetzt wieder wachzurufen gilt.

Es ist die betrübliche Tatsache nicht zu leugnen, daß der Lehrplan unserer Schulen die künstlerische Erziehung unserer Jugend schwer vernachlässigt hat. Wir suchen in diesen aufrüttelnden Tagen die rechte Leuchtquelle zur Gesundung unseres so arg zertretenen und in seinem inneren Bestand bedrohten Volkstums. Dies aber sei „unsere große, unsäglich herrliche deutsche Musik", die uns im Glauben eines ihrer größten Jünger der „rettende, gute Genius des deutschen Volkes" bleiben soll. Aber welch erschreckende Unkenntnis über Leben und Werke unserer großen deutschen Musiker besteht in weitesten Kreisen und vor allem bei der Schuljugend! Hierfür hat die künftige Schulerziehung schwere Sünden der Vergangenheit gutzumachen. Es ist unbestreitbar, daß in weitem Maße das Verlangen nach einer eingehenderen und umfassenderen musikalischen Erziehung vorhanden ist — da muß zunächst die Schule bei der ihr anvertrauten Jugend mit dieser aussichtsvollen Aufgabe beginnen. Das non scholae sed vitae gilt auch für den wichtigen Zweig der künstlerischen und insbesondere der musikalischen Erziehungsarbeit.

Die deutschkundlichen Fächer sollen im künftigen Lehrplan eine vorherrschende Stellung einnehmen — dürfen dabei die herrlichen Schöpfungen deutscher Musik aus Vergangenheit und Gegenwart unberücksichtigt bleiben? Welch strahlende Namen sind es, die vom Parnaß der deutschen Tonkunst herableuchten — sie alle müssen mit ihren Werken zum teuren, tiefbereichernden Gut unseres künftigen Geschlechtes werden. Ja, wir Deutschen wollen wachsen in jeder Beziehung: in politischem u n d künstlerischem Verständnis für unser Volkstum!

Als neue Forderung ist die obligatorische Einführung musikgeschichtlichen Unterrichts — in engster Verbindung mit dem Deutschen — in den mittleren und oberen Klassen, besonders der höheren Schulen, zu erheben! Mit welchem Recht wird die genauere Kenntnis der großen Meisterschöpfungen unserer deutschen Tonkunst den Schülern vorenthalten? Sollen Bach, Beethoven, Mozart, Händel, Haydn, Schubert, Schumann, Weber und Wagner, Liszt, Brahms und Bruckner unserer Jugend kaum gehörte Namen bleiben? Sind diese

Meister den hervorragenden Vertretern deutschen Dichttums nicht gleichberechtigt? ¡Auch jene Meister legen herrliches Zeugnis ab von den edelsten und höchsten Gefühlen der Menschheit — auch ihr Werk verdient den Herzen der Jugend in Treue anvertraut zu werden. Hoffentlich erleben wir es bald, daß den andächtig lauschenden Schülern auch einmal der Gehalt der Symphonien Beethovens, Liszts, Brahms' und Bruckners dargelegt wird! Wohl hat Wagner hauptsächlich mit den Meistersingern und der Ringdichtung Beachtung im Deutschunterricht gefunden. Sehr empfehlenswerte Schulausgaben dieser Werke stehen für diesen Zweck zur Verfügung. Wer aber kennt den Bayreuther Meister als Schriftsteller, wann würden auch nur mit einem Wort die auch kulturgeschichtlich so wertvollen musikalischen Schriften eines E. T. A. Hoffmann, Schumann, Weber und Liszt in der Schule erwähnt, geschweige denn gelesen! Wie manches Kleinod zur Erkenntnis und Läuterung deutschen Wesens liegt im reichen Gedankenschatz dieser Werke verborgen. Welcher Deutschlehrer hält es für nötig, bei Besprechung des Goetheschen Faust auch auf die hervorragendsten musikalischen Gestaltungen dieses Stoffes, auf Liszts Faust-Symphonie, Schumanns und Berlioz' Faust-Musik und Wagners Faust-Ouvertüre hinzuweisen? Welche bedeutsamen Anregungen bleiben hiermit im Gemüt des Schülers haften und würden Ansporn sein, das in der Stunde Gehörte selbständig durchzudenken und zu vertiefen. Wie wird so der Schüler in den Geist eines musikalischen Kunstwerkes eindringen und den Absichten des Schöpfers nachspüren lernen! Dann wird die Jugend später auch ihr Bestes einsetzen für eine gesunde öffentliche Musikpflege, und die Saat, die ernste und lebensvolle Arbeit der Schule streute, wird in einer herrlichen Ernte aufgehen: in der Ueberwindung des sich gegenwärtig so abstoßend breitmachenden Tiefstandes des musikalischen Tagesgeschmacks.

Ein reicher, ungehobener Schatz liegt in vergessenem Schacht verborgen und wartet auf das Geschlecht, das diese Güter ans Tageslicht hebt und in die Seele des Volksganzen strahlen läßt. Wir meinen das Schrifttum unserer deutschen Musiker, wie es im Laufe von drei Jahrhunderten entstand und unserem Volke noch kaum bekannt ist. Diese betrübliche Tatsache darf im neudeutschen Kulturleben nicht fortbestehen. In dem nur zu lange verkannten und unberücksichtigt gelassenen Schrifttum unserer deutschen Musiker leuchtet uns ein weithin Segen strahlender Edelbesitz an geistigen Gütern unseres Volkes entgegen. Für diesen Zweig der Pädagogik ist eine völlige Neuarbeit von Grund auf an nötig, und dennoch sind die Schwierigkeiten zur praktischen Durchführung nicht unüberwindlich. Die Kenntnis der Musikgeschichte ist für ein gerechtes, tiefer eindringendes Urteil über ältere und moderne Musikwerke eine Grundbedingung. Sie vermittelt reichste kulturgeschichtliche Kenntnisse von allgemeiner Bedeutung und vertieft somit aufs wertvollste den Bildungsgang unseres heranwachsenden Geschlechts. Das Rüstzeug dazu liegt in dem Schrifttum unserer deutschen Musiker.

An der Spitze dieses musikalischen Kulturschatzes steht nach Bedeutung und Umfang zweifellos Richard Wagner. Sagt doch Nietzsche von Wagners Prosaschriften: „Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche soviel Licht brächten wie die Wagnerischen; was über die Geburt des Kunstwerks überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren." Wie wenig das Schrifttum Wagners bei uns bekannt und gewürdigt ist, erhellt aus der einen Tatsache, daß anläßlich des Beethoven-Jubiläums im vergangenen Jahre kein einziger deutscher Verleger auf den Gedanken kam, sowohl die Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" als auch die inhaltsreiche Festschrift Wagners über „Beethoven" aus dem Jahre 1870 neu herauszugeben. Welch reiche, wertvolle Belehrungen und Aufschlüsse über alles, was mit deutschem Wesen und Kunstleben zusammenhängt, könnten aus Wagners Schriften gewonnen werden. Die in sechzehn umfangreichen Bänden vorliegende Schriftenreihe müßte in einer guten Auswahl weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden und von einigen noch zu nennenden Schriften sollten ihrer zeitgemäßen Bedeutung wegen Neuausgaben nicht länger fehlen. Dahin gehören etwa die Abhandlung „Die Kunst und die Revolution", das gedankentiefe Bekenntnisbuch „Eine Mitteilung an meine Freunde", „Ueber Staat und Religion", „Deutsche Kunst und deutsche Politik" und alle auf den Bayreuther Kulturgedanken bezüglichen Aufsätze und Schriften Wagners, deren Inhalt eine von den meisten kaum für möglich gehaltene zeitgemäße Bedeutung hat. Von den Briefen Wagners hat ja der berühmte Briefwechsel mit Mathilde Wesendonk eine weite Verbreitung gefunden, aber wie steht's mit den übrigen Briefsammlungen, etwa mit dem Briefwechsel Wagner-Liszt, der dem Goethe-Schillerschen ebenbürtig zur Seite steht? Möge das Rüstzeug hoher, edler Bildung aus Wagners Schriften recht bald nutzbar gemacht werden für den Kampf, den deutsches Wesen jetzt in der Welt auszufechten hat.

Aus Wagners Schriften ließe sich ein Schulbuch zusammenstellen, das den Schülern in idealster Weise Deutschkunde vor Augen führte: Musik, Dichtkunst, bildende Kunst, Geschichte, Religion, Philosophie, Rassenfragen, Volkskundliches — alles würde hier zu finden sein. Tatmutige Begeisterung zu wecken, festen Willen und starkes Deutschbewußtsein zu stählen in den Herzen unserer Jugend — dafür kann eine Erscheinung wie Richard Wagner und ihr Werk ein packendes Vorbild sein. Von den für die Schule geeigneten Schriften nennen wir besonders die „Mitteilung an meine Freunde", „Was ist deutsch?", „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Ueber deutsches Musikwesen", „Oper und Drama" (in Auswahl) und die als Lesestoff in den mittleren Klassen sehr geeignete Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", sowie die für den Religionsunterricht der Oberklassen so wichtigen Aufsätze im zehnten Band der „Gesammelten Schriften", vor allem die tiefgründige Arbeit über „Religion und Kunst", deren Inhalt gegenwärtig wieder allergrößte Bedeutung erlangt. Aus den Dichtungen Wagners darf im Inhalt unserer künftigen Lesebücher die Erläuterung des Lohengrin-Vorspiels und die Grals-Erzählung in ihrer vollständigen Fassung, König Heinrichs Anrede an die Brabanter, Hans Sachsens herrliche Schlußrede, Waltrautes Erzählung vom Göttersaal in Walhalla (Götterdämmerung), Siegfried unter der Linde, sowie die bedeutsame Rede zur Grundsteinlegungsfeier des Bayreuther Festspielhauses nicht mehr vergeblich gesucht werden!

Auch E. T. A. Hoffmann, dessen Einfluß auf die ersten schriftstellerischen Arbeiten Wagners ich in meinem Buche „Die Jugendschriften Richard Wagners" (Leipzig 1917, Breitkopf & Härtel) darzulegen suchte, sollte nicht nur im literaturkundlichen Unterricht mehr gewürdigt, sondern auch als Musikschriftsteller von einzigartiger Bedeutung weit mehr als bisher bekannt werden. Als Meisterwerke der Erzählungskunst sind seine musikalischen Novellen „Ritter Gluck", „Don Juan", „Die Fermate" und „Rat Krespel" zu rühmen. Sie sind ausgezeichnet durch feinsinnige Schilderung der musikalischen und literarischen Umwelt des ausgehenden 18. Jahrhunderts und bieten tiefe Offenbarungen wahrhaft genialer musikalischer Erkenntnis. In seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist" erweist sich Hoffmann als Wegbahner Wagners. Für den Schulgebrauch möchte ich eine Auswahl der musikalischen Novellen, geeignete Stellen aus den Erläuterungen Beethovenscher Musik (z. B. der Musik zum „Egmont"), sowie eine Zusammenstellung der Aussprüche Hoffmanns über das Wesen der Musik vorschlagen.

Nur wenige kennen Robert Schumann in seiner Eigenschaft als Schriftsteller. Aber es wäre aufrichtig zu wünschen, daß dieser liebenswürdige, kundige Interpret der musikalischen Kultur seiner und älterer Zeit auch mit seinen Schriften weithin bekannt würde und Schumannsche Denk- und Empfindungsweise über musikalische Kunst und Kultur mehr als bisher in die Kreise der Musikfreunde eindringe und dadurch zur Gesundung des musikalischen Lebens der Gegenwart beitragen könnte. Gerade eines zeichnet das Schrifttum Schumanns aus: die unerschöpfliche ethische Kraft der Musik

wird immer wieder aufs neue von ihm betont. Wahrlich, uns allen ein idealer Aufruf zur hohen Tat, am Gedeihen und Fortentwickeln wahrer Lebenskultur mitzuwirken. Die Vorzüge der Schriften Schumanns, die nicht allein in dem immer wieder anregenden Ideenreichtum, sondern auch in ihrer frischen, von sonnigem Humor erfüllten Individualität, dem lyrischen Stimmungsgehalt und dem immer neuen Wechsel der Form liegen, machen sie hier einem weiteren Leserkreis und im besonderen für die Schulerziehung geeignet. Für Schulzwecke kommen außer den Besprechungen der Schubertschen Kunst die Erzählung vom alten Hauptmann, die humorvolle Skizze „Der Stadt- und Kommunalmusikverein zu Kyritz", „Die Erinnerungen an eine Freundin", der Aufsatz „Das Leben des Dichters", sowie ausgewählte Stellen aus den zeitgeschichtlich wertvollen „Fragmenten aus Leipzig", den Aufsätzen über Liszt, dem Aufsatzzyklus „Der Davidsbündler" und aus den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" in Betracht.

Ebenso für Karl Maria v. Weber sollte unsere Gegenwart die hohe Ehrenpflicht übernehmen, das schriftstellerische Wirken dieses Meisters wieder bekannt zu machen. Wegen ihres hohen ethischen Gehalts haben seine Arbeiten gleich Schumanns Schriften einen großen erzieherischen und Gegenwartswert. Sie sind nicht nur ein Zeugnis für den scharfsinnigen Geist des großen Tonschöpfers, nicht nur ein reiches Abbild des damals herrschenden Zeitgeschmacks, sondern die ganze Persönlichkeit dieses edeldeutschen Künstlers lebt in ihnen. Er ist in seinem Schrifttum ein Vorkämpfer idealer Kunstauffassung, die Liebe zu einer tieferen, echt deutschen Kunst will er dem Publikum anerziehen. Er bekämpft das leere Modegetön und preist das wirklich Gute an, das ihm in jüngeren Talenten entgegentritt. Wir nennen aus seiner Schriftenreihe neben der humoristischen und kulturgeschichtlich wertvollen Novelle „Der Schlammbeißer" vor allem die Fragmente aus Webers leider unvollendet gebliebenem autobiographischem Roman „Tonkünstlers Leben". Bei Besprechung des „Wallenstein" in der Schule kann auf seine humorgewürzte, ins Musikalische gewandte Parodie der Kapuzinerpredigt hingewiesen werden, die sich im fünften Kapitel dieser Fragmente befindet. Eine Einführung in die Kulturbedeutung des Theaters könnte den Schülern sehr passend mit Webers Aufsatz „Anrede an das Publikum" (1817) gegeben werden. Die hier niedergelegten ästhetischen Ansichten über Kunsterziehung und künstlerischen Beruf haben noch heute ihren Wert.

Aus dem romantischen Kreise deutscher Dichter würden Ludwig Tiecks Novellen „Musikalische Leiden und Freuden" sowie W. H. Wackenroders packende Schilderung von Joseph Berglingers merkwürdigem musikalischen Leben auch den Beifall des heutigen Lesers finden. Die Geistes- und Lebensgeschichte Berglingers, „der immer in schöner Einbildung und himmlischen Träumen lebte," gleicht derjenigen des armen deutschen Musikers in Wagners Novelle. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß neben Hoffmanns Kreisler diese Berglingergestalt das literarische Vorbild für den Helden der Wagnerschen Dichtung gewesen ist. In unbefangener jugendlicher Begeisterung für ihre hohe Kunst richtet sich beider Sinnen und Trachten aus diesem Leben heraus auf etwas Höheres und Edleres. Beiden ist dabei ein träumerischer Hang zur Einsamkeit gemeinsam. Doch nicht wie dem Joseph Berglinger ist es dem deutschen Musiker in Paris vergönnt, sich wenigstens im äußeren Leben „auf die höchste Stufe des Glücks" emporzuarbeiten. Aber auch dort fühlt dieser sich im tiefsten Gegensatz zu seiner Umwelt, wie jener in Armut und Elend. Beide blicken mit Verachtung auf die „in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft", der sie die Weihegaben ihrer Kunst darreichen müssen, ohne dort auf eine billige Würdigung oder ein tieferes, wahres Erfassen rechnen zu dürfen. Umgeben von „ekelhaftem Neid und kleinlich-widrigen Sitten" unterliegen beide in dem Kampfe zwischen wahrer künstlerischer Begeisterung und dem niedrigen Elend dieser Erde. In der Blüte der Jahre verscheiden beide mit dem heiligen Glaubensbekenntnis an die Wahrheit ihrer Kunst. — Die Gedanken über Instrumentalmusik und Veredelung der Kunst, der Abscheu gegen das verflachte, seichte Kunstgetriebe im Theater- und Konzertsaal, die Schilderung einer echt romantischen Persönlichkeit in der Gestalt des armen deutschen Musikers als Sehnsuchtsmenschen und Zweiseelennatur, die Liebe zur deutschen Heimat, der Preis auf deutsches Wesen und Gemütsleben, die Vorliebe für deutsches Märchen und Sage in Wagners Jugendschriften — all dies zeigt uns den jungen Schriftsteller in innigster Wesensgemeinschaft mit der deutschen Romantik, die neben den genannten dem musikalischen Schrifttum auch noch andere reizvolle Gaben von bleibendem Wert geschenkt hat.

Aus dem Leipziger Wagner-Kreise jener Zeit wäre für die Gegenwart eine Auswahl aus Friedrich Rochlitz' Bänden „Für Freunde der Tonkunst" als erfolgreich anzusehen. Eine Neuausgabe verdiente auch die im Jahre 1836 erschienene Schrift „Eine phantastische Charakteristik Beethovens" von Ernst Ortlepp, die ihrem Inhalt nach mit Wagners „Pilgerfahrt zu Beethoven" eng verwandt ist. Ortlepp hat uns ferner einen Roman „Friedemann Bach" geschenkt, der aber leider verschollen ist. Dem Verfasser dieser Zeilen ist es bisher trotz vielseitiger Bemühungen und Nachforschungen nicht gelungen, ein Exemplar dieses Werkes aufzutreiben.

Für die Gegenwart verschollen ist der Name Johann Peter Lyser, dessen Lebensschicksale und Wirken uns Prof. Hirth in dem trefflichen Buche „Johann Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker" (Verlag Georg Müller, München und Leipzig 1911) geschildert hat. Heute würde die vielseitige Begabung und reiche Phantasie dieses Allerweltsgenies ihn zu einer gesuchten und wohl auch vermögenden literarischen Zeitgröße gemacht haben. Am 4. Oktober 1803 zu Flensburg geboren, führte ihn seine buntbewegte Laufbahn als Schauspieler, Dichter, Maler und Kapellmeister durch die deutschen Lande und bringt ihn in Beziehung zu den ersten Geistern seiner Zeit, von denen nur die Namen Paganini, Mendelssohn, Schumann und Wagner erwähnt seien. Erschütternd ist das Ende dieses Mannes: in einer Kellerbehausung finden wir ihn wieder, dem jammervollsten Elend preisgegeben. Mit dem kärglichen Lohn einer mühsam noch zustande gebrachten Schriftstellerei fristet diese einst so zukunftsreiche Begabung ihr Dasein, bis schließlich im Jahre 1870 eine Entkräftung diesem traurigen Künstlerleben ein Ende macht. Seine für die Schumannsche Musikzeitschrift gelieferten Novellen sind ausgezeichnet durch einen hohen dichterischen Schwung, einen humoristischen Inhalt und einen fesselnden, lebhaften Stil. Sie verherrlichen Größen der Musik in freier dichterischer Weise, und es können die Novellen „Sebastian Bach und seine Söhne", „Händel", „Ludwig van Beethoven" und die „Fantasien aus d moll" zu den besten Erzeugnissen unserer musikalischen Novellenkunst gerechnet werden, an denen auch der heutige Leser seine wahre Freude haben wird. Sie sind leuchtendes Edelgestein im versunkenen Schatze unseres musikalischen Schrifttums. Lysers Novelle „Ludwig van Beethoven", die vorwiegend den jungen Beethoven behandelt, stellt sich der Wagnerschen Beethoven-Novelle gleichwertig zur Seite.

Das einzigartige geistige Kapital aus den Schriften Franz Liszts ist bisher so gut wie überhaupt nicht für die Allgemeinheit verwertet worden. Auch diese Arbeiten liefern einen gewichtigen Beitrag zur Kunstpflege der Gegenwart und Zukunft. Sie enthalten für die deutschkundliche Erziehungsarbeit außerordentlich beachtenswerte Stellen, die in unsern pädagogischen Lehrbüchern einen Ehrenplatz einnehmen müßten. Die von Liszt ausgesprochenen Gedanken einer idealistischen Kunstauffassung müßten gerade unsern Zeitgenossen zur Reinerhaltung unseres deutschen Kunstlebens nahegebracht werden. Wer hat unsere heranwachsende und ältere Generation auf Schriften Liszts wie seinen Aufsatz „Zur Stellung der Künstler" und seine Schriftenreihe „Essays" sowie die „Reisebriefe eines Bakkalaureus der Tonkunst" hingewiesen? Wie herrlich weit hätten wir's gebracht, wenn diese Lebens- und Kunstauffassung unser öffentliches und häusliches Musikleben beherrschte! Wer kennt die auf die mächtigsten Höhen der Menschheitskultur führenden Aufsätze

Liszts über „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" und „Rheingold", über die Wagner selbst in seinen Briefen mit größter Bewunderung und Anerkennung spricht. Auch der heutige Leser, dem diese Werke vertraut sind, wird hingerissen von dem tiefen Gehalt und der Schönheit der Gedanken Liszts. Für unsere Jugend ist auch bei ihm wieder der ethische Gehalt seiner Schriften neben ihrer allgemein künstlerisch-kulturellen Bedeutung hervorzuheben. Die Selbstlosigkeit dieses Künstlers, die Treue seinem Ideal gegenüber und das tatmutige Verfechten seiner Ueberzeugung — ein leuchtendes Vorbild echt deutschen Mannestums. Für den Deutschunterricht ist in dem Thema Liszt—Goethe—Weimar ein Duell edler Belehrung zu finden. Hierfür ist neben Liszts großer Abhandlung über die Goethe-Stiftung hinzuweisen auf seine eindrucksvolle Beschreibung des Rietschelschen Goethe-Schiller-Denkmals in Weimar, die im deutschen Unterricht bei Besprechung der großen Weimarer Dichterzeit zu berücksichtigen wäre. Das herrliche Meisterwerk läßt Liszt in einzig wundervoller Schilderung vor unseren Augen erstehen. Artur Prüfer hat das Verdienst, dieselbe mit einer erläuternden Einleitung in einem Neudruck (Wunderhorn-Verlag, München 1917) weiten Kreisen wieder zugänglich gemacht zu haben. Eine Schulausgabe steht noch aus.

Eine Wiederbelebung der Schriften von Peter Cornelius heißt wirklich kostbare Edelsteine aus dem Schaffen eines tiefgemütvollen und von sonniger Frohlaune erfüllten Künstlers ans Tageslicht heben. Auch in seinen schriftstellerischen Arbeiten tritt uns der Schöpfer des „Barbier von Bagdad" als eine immer aufs neue anregende und aus der Fülle reichen Geistes schöpfenden und willig spendenden Persönlichkeit entgegen. Für die Schule könnte eine wertvolle Ausbeute seines Schrifttums geschehen: seine Autobiographie, der liebenswürdige Lortzing-Aufsatz, die Aufsätze über Weimar und Liszts „Heilige Elisabeth" werden unsern Schülern edelste Gemütsbildung und zeitgeschichtlich wertvolle Kenntnisse vermitteln. Seine Aufsätze über „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Meistersinger", sowie sein letzter Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner" gehören zum Besten, was überhaupt über den Bayreuther Meister geschrieben worden ist.

Welch eine Fülle geistigen Edelguts harrt der Wiederbelebung! Wir haben uns auf die Meister des 19. Jahrhunderts beschränken müssen, wollen aber darauf hinweisen, daß Kuhnaus „Musikalischer Quacksalber" und Matthesons sowie anderer deutscher Musiker Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts für literarisch-musikalisch besonders Interessierte eine lehrreiche und anregende Lektüre sein könnten. Für den Literaturunterricht dieser Zeit würden sie anschauliche Belege bieten. Aus dem musikalischen Schrifttum der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart wären Storms Novelle „Ein stiller Musikant", Hugo Wolfs und Pfitzners Schriften, Karl Söhles Roman „Der verdorbene Musikant" und seine „Musikantengeschichten" und Kurt Arnold Findeisens volkstümlich geschriebene „Klaviergeschichten" zu erwähnen. Für unsere Jugend sei insbesondere an die in der Sammlung der „Wiesbadener Volksbücher" zu wohlfeilem Preise zugängliche Liedererzählung „Wer hat dich, du schöner Wald . . ." von Ernst Pasqué sowie Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann" hingewiesen.

Wie für Dichtungen aus alter und neuer Zeit wäre wohl auch eine Reihe musikgeschichtlicher Literatur aufzustellen und in geeigneten Ausgaben im Schulunterricht einzuführen. Dabei könnten sowohl einzelne Perioden zusammengefaßt werden, als auch die bedeutenden Vertreter des musikalischen Zeitalters im besonderen zu Worte kommen. Die Berücksichtigung musikgeschichtlichen Stoffes in unsern Lesebüchern ist für alle Stufen eine nicht mehr zu umgehende Notwendigkeit geworden. Unsern Erziehern und Verlegern deutschkundlicher Unterrichtswerke ist somit die Aufgabe und Wichtigkeit eines hohen Kulturwerkes im Dienste des deutschen Wesens gezeigt. Möge es zum Segen unserer Jugend bald der Vollendung entgegenreifen und auch der Allgemeinheit möge das Schrifttum unserer deutschen Musiker kein unbekannter Geistesbezirk mehr bleiben. Die sittlichen Mächte gilt es zu wecken im deutschen Volk und seine poetischen Kräfte in den lebendigen Dienst der Zeit zu stellen. Beseelung und Veredlung unseres Volkstums durch echt deutsche Meisterkunst — das sei das hohe Ziel. Ein Aufrütteln der Lauen und Gleichgültigen aus des Alltags bequemem Geleise, ein Erwachen tiefverborgener Edelkräfte und scharfe Abwehr gegen alles Niedrige und Undeutsche in unserem Volk — zu dieser wahrlich nicht leichten dornenvollen Arbeit sei unsere deutsche Musik und das auf sie bezügliche Schrifttum aus edler Meister Hand unsere starke Helferin. Möge die ernste Mahnung Wagners nicht ungehört verhallen, die er im Jahre 1880 seinem Volke zurief — vor allem der Schule sei dieses Meisterwort gesprochen: „Uns Deutschen ist durch unsere großen Musiker die Macht verliehen; nur muß die Macht mächtig sein, um die Leuchte zu entzünden, in deren Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umschlossen hält."

Der Ton in Physik und Idee.

Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffkrug).

Der Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Empfindung, physikalischem Experiment und seelischem Erleben, der für die Farbenwelt in der Gegnerschaft Goethes und Newtons seinen gesteigerten persönlichen Ausdruck fand, besteht auch in der Welt des Klanges. Hier steht nur Helmholtz, der Physiker, auf dem Plan. Von ihm aus drangen physikalische Gesetzmäßigkeiten in die Lehre von der Musik. Die alte Musiktheorie gab keine Anleitung, keine Erklärung für all das Neue, was nach Ausdruck verlangte, oder ungewollt, unbewußt gestaltet vor uns lag. Ja, wenn man genauer zusieht, war sie sogar stumm gegenüber den harmonischen Kühnheiten in der klassischen Musik, die wir bis ins Kleinste zu verstehen glaubten. Der Versuch, sie auszudeuten und ihren inneren Zusammenhang dem Verstande so klar vorzuführen, daß er das intuitiv erfassende Gefühl erhellt und bekräftigt, scheitert an den unzureichenden Ausdrucksmitteln der musikalischen Grammatik, wenn man nicht schon bei der Auffassung der Grundverhältnisse (Dur — Moll, Konsonanz — Dissonanz, Tonalität, Enharmonik) schwankt.

Um nun einen festen Standpunkt zu erhalten, von dem aus alle musikalischen Erscheinungen in ihren Wurzeln erfaßt und zusammengefaßt werden könnten, versuchte man, die Theorie auf die physikalischen Wahrheiten zu gründen; musikalische Grundfragen wurden zum Gegenstand physikalisch-philosophischer Betrachtung. Das Phänomen der Obertöne schien das geeignete Fundament. Jeder Künstler, der sich mit theoretischen Fragen eingehender beschäftigte, mußte in der Analogie zwischen der mathematisch gesetzmäßigen Reihenfolge der Obertöne und ihrer gefühlsmäßigen musikalischen Bewertung[1] einen Grundzusammenhang vermuten, der, weiter verfolgt, die Theorie mit Hilfe der Physik aufrichten könnte. Je mehr man aber die Analogie ins Einzelne verfolgt, um so deutlicher muß man erkennen, daß auch hier kein fester Boden ist, daß die physikalischen Tatsachen dem musikalischen Erleben nicht weiter entsprechen als in dieser einen, ganz allgemeinen Analogie. So trägt jeder über seine Kunst nachdenkende Musiker den Kampf in sich aus, der sich auf dem Gebiet der Malerei zwischen zwei Heerlagern abspielte. Dabei macht sich, bewußt oder unbewußt, der Einfluß der physikalisch-mathematischen Spekulation durch eine Veräußerlichung der Kunstmittel bemerkbar, man schreibt nicht mehr aus unstillbarem Drang heraus, sondern man experimentiert mit dem rein klanglichen Reiz der Töne auf eine mehr berechnende als schöpferische Art. Unsicherheit

[1] Hinsichtlich des Grundtons; ihn verstärkt zunächst rein äußerlich die gleichklingende Oktave, ihn bestätigt die starre Quinte als den Grundton einer Harmonie, die von der Dezime(-Terz) zum charakteristischen Akkord vervollständigt wird.

des Urteils und Gefühls ist die Folge; der Künstler findet über dem Grübeln nicht den naiven Ausdruck seines seelischen Erlebens, der Hörer steht ratlos vor der tönenden Wirrnis, beiden fehlt eine Norm, die ihnen bestätigte: dort ist Irrtum, hier ist Wahrheit.

Um Gefühl und Verstand auf dieselbe Bahn zu lenken, ist es zuerst nötig, sich von der physikalischen Denkweise zu befreien und sich bewußt zu werden, daß der natürlichen Ordnung des Obertonsystems in der Physik ein natürlicher Organismus der Töne in unserer Idee gegenübersteht. Das musikalische Empfinden geht andere Wege als die physikalische Berechnung, die Natur unseres Denkens und Fühlens gehorcht anderen Gesetzen als die Natur der Materie, die wir formen.

Schon jene allgemeine Analogie ist nur vermöge einer Auswahl der Obertöne gemäß unserer Idee durchführbar. Die Ordnung der Obertöne ist folgende:

Grundton	Beispiel	Verhältnis	Intervall	vereinigt
Grundton	C			
*2. Oberton	C	1/2	Oktave	
3. "	G	2/3	Quinte	= 1/2 (Oktave)
*4. "	C	3/4	Quarte	
5. "	E	4/5	gr. Terz	
	(G : E =	3/5	gr. Sexte)	= 2/3 (Quinte)
[5. "	E]	5/6	kl. Terz	
6. "	G	6/7	" "	
7. "	B			
	(C : B =	4/7	kl. Septime)	
	(E : B =	5/7	verm. Quinte)	= 3/4 (Quarte)
[7. "	B]	7/8	gr. Sekunde	
*8. "	c			
	(E : c =	5/8	kl. Sexte)	
[8. "	c]	8/9	gr. Sekunde	= 4/5 (gr. Terz)
9. "	d	9/10	" "	
10. "	e	10/11	unreine Sekunde	= 5/6 (kl. Terz)
11. "	f(is)	11/12	" "	
12. "	g	12/13	" "	= 6/7 (kl. Terz)
13. "	a(s)	13/14	" "	
14. "	b	14/15	kleine Sekunde	= 7/8 (gr. Sek.)
15. "	h	15/16	" "	
*16. "	c			

und so fort in infinitum.

Der Grundton steht zu seinen Oktaven (*) in dem Verhältnis der einfachen geraden Teilung 1/2, 1/4, 1/8, 1/16.

Unmittelbar einleuchtend bauen sich nur im Anfang die den Grundton bestätigenden und zum Dreiklang ergänzenden Intervalle auf. Mit dem 6. Oberton, der kleinen Septime, beginnt der Widerspruch. Was berechtigt uns, diesen starken Oberton nicht mit den ersten als gleichwertig zu empfinden? Auch unsere Einteilung in reines Intervall, Konsonanz und Dissonanz, stimmt mit den Obertonverhältnissen nur im Anfang überein. Da entsprechen der Dissonanz größere Verhältniszahlen, also ein komplizierteres Verhältnis, als der Konsonanz; die reinen Intervalle zeigen die einfachsten Verhältnisse. Von den höheren Obertönen lehnen wir aber einen Teil als „unreine" Töne ab, ohne daß ihr Verhältnis einen Anlaß erkennen ließe. Auch ist den Verhältniszahlen nirgends anzusehen, wo das reine Intervall zur einfachen Konsonanz und diese zur Dissonanz übergeht; Sexte und Septime könnten beide den Zahlen nach als Konsonanz oder als Dissonanz gedacht werden. Ebensowenig ist unsere Einteilung nach Intervallarten (Terzen, Sekunden usw.) an den Zahlen erkennbar. Die stetig wachsenden Verhältnisse geben keinen Anhalt, welche Intervalle als gleichartig zusammengehören. Für unser Gefühl werden Quinte und Quarte durch die Oktave, die Terzen durch die Quinte, die Sekunden durch die Terzen, als deren natürliche Teileinheiten zusammengefaßt. Aber die Berechnung, daß je zwei aufeinanderfolgende Obertonverhältnisse sich zu einem einfacheren ergänzen, bestätigt — abgesehen von anderen Unstimmigkeiten — unsere Einteilung nur bei den ersten Intervallen. Ihrem Zusammenschluß entsprechend müßte, den Zahlen nach, die kleine (Septimen-) Terz und die folgende große Sekunde als gleichartig empfunden und beide müßten als besondere Art kleinster Terz von der kleinen Terz unterschieden werden. Ist denn überhaupt das Prinzip des Obertonsystems der musikalischen Wertung der Töne angemessen? Für die Musiker ist der Dreiklang das Alpha und Omega. Dieser, und auch wieder nur der Durdreiklang, erscheint vollständig erst auf dem 4. Oberton, und zwar nicht als einfacher Tonikadreiklang; vielmehr ist ihm von vornherein die kleine Septime beigesellt, die ihn zum Dreiklang des Dominant-Septimenakkords stempelt. So charakteristisch dieser für eine Tonart ist, so ist er es doch gerade nicht für die Tonart seines eigenen, sondern des um eine Quinte tieferliegenden Grundtons. Die kleine Septime macht also ihren Grundton, und damit den Grundton des ganzen Systems, für das musikalische Empfinden selbst zu einem Oberton. Die Skala, die als melodischer Ausdruck der Tonart dem Dreiklang mindestens gleichgeachtet wird, ist in der Obertonreihe nicht einmal klar vorhanden.

Der einzige akustische Faktor, der — auch nicht bestimmend, sondern nur charakterisierend — in die Musik hinübergreift, ist der K l a n g des Instruments, eines Tons oder Intervalls. Wir nehmen die Reibung zweier Schwingungen, die durch die Nähe ihrer Knotenpunkte entsteht, als Rauheit der erklingenden Töne wahr. Die geringste Reibung, ebenso wie die stärkste, empfinden wir als besondere Eigenschaft der Töne, einmal als reinen — eigentlich glatten — Klang, das andere Mal als Mißklang. Mittelrauhe Intervalle (z. B. die Terzen) sind wohlklingend im Vergleich mit den Mißklängen (Sekunden); gegenüber den glatten Klängen haben sie Profil und Charakter. Die physische Kraft der verschiedenen Klänge äußert sich darin, daß wir schon eine kleine Verschiebung reiner Intervalle als mißklingende Rauheit empfinden und demgemäß bestrebt sind, diese Intervalle möglichst in ihrer physikalischen Reinheit zu erhalten; zugleich suchen wir aber, sie durch ein mittelrauhes zu ergänzen, das ihnen den persönlichen Ausdruck verleiht; andererseits streben wir, Mißklänge in weniger rauhe weiterzuleiten. Für die h a r m o n i s c h e Wertung eines Tones bedeutet sein Klang nichts; er kann sie höchstens durch den Grad seiner Rauheit zum gesteigerten Ausdruck bringen. Rauheit bedeutet nicht Dissonanz; ein verschobenes reines Intervall ist mißklingend, bleibt aber Konsonanz im musikalischen Sinne. Harmonischen Wert hat ein Intervall nur, insofern es zu einem anderen in Beziehung steht, insbesondere als Dreiklangsintervall.

Kleinste Rauheiten wirken selbst bei den reinen Intervallen nicht als Mißklang, sondern als Vibrieren des Tons (Schwebungen). Größere Abweichungen beziehen wir auf die reinen Intervalle als unreine Klänge, auf die rauheren aber als charakteristische Dehnung oder Verengung zurück, und selbst weit von den einfacheren Verhältnissen abweichende werden immer noch jenen, als unrein empfunden, zugeordnet. Der in der Musik verwendete Ton ist also nicht wie der physikalische Ton ein zahlenmäßig bestimmtes Schwingungsprodukt, sondern ein Klangbezirk, der den einen Ton mit all seinen Abweichungen („Beugungen") umfaßt. Je rauher sein Klang, um so größer sein Klangbezirk (Beugungsgrad). Die Beugung selbst ist nur möglich dank der Idee, die wir von jedem Intervall haben. Durch die Beugung werden eine Reihe von Verhältnissen auf dasselbe Intervall bezogen, die kompliziertesten den einfacheren angeschlossen. Dies Erfassen verschiedener Verhältnisse als gleichbedeutende Intervalle ist ein Ausdruck unseres unbewußten Verlangens nach Vereinfachen des Komplizierten, nach Sammeln kleinster Abweichungen und Bewegungen zu größeren, einheitlichen Eindrücken (Gesetz der Eindruckssummierung). So widerstrebt unser Gefühl dem Verstand, der, immer bemüht zu verfeinern und in Atome aufzulösen, nach kleineren Einheiten als die kleine Sekunde ausschaut.

Die Beugung ermöglicht den Ausgleich aller Intervalle und begegnet dadurch der Berechnung, daß eine Kette an-

einandergereihter physikalisch reiner Quinten nicht mit der entsprechenden Oktave des Grundtons schließt, sondern darüber hinausreicht. (Die 12. Quinte ist höher als die entsprechende 8. Oktave, die einzelne Quinte also zu groß im Vergleich mit der Oktave.) Diese Unstimmigkeit in der physikalischen Natur der Töne wird leicht auf unsere Idee des Tonsystems übertragen und der in unserem Empfinden als Wahrheit bestehende Quintenzirkel als unmöglich und falsch hingestellt [1]. Aber erstens kann sich die Quinte vermöge ihrer Beugungsfähigkeit nach der Oktave richten (temperierte Stimmung); — zwar wird die Schrift ebensowenig wie die Benennung der Töne der Einheitlichkeit des Tonsystems gerecht, weil wir alle Töne von den Tönen einer Grundskala aus bezeichnen, statt jedem seinen eigenen Namen zu geben; die Unzulänglichkeit der Ausdrucksmittel kann aber unsere Idee nicht beirren - ; zweitens kommt in Wirklichkeit ein Quintenzirkel nicht vor; vielmehr wird in der Musik eine längere Quintenreihe in eine Folge von Quinten und Quarten aufgelöst, die, wenn auch keine Uebereinstimmung, so doch eine unendliche Annäherung an die Oktave schafft. Aber selbst diese Annahme ist schon zu viel Zugeständnis an den Mathematiker; in unserer Idee fließt die Quintenreihe wieder in die entsprechende Oktave des Grundtons hinein, schließt sich also zum Quintenkreis.

So wenig die Rauheit eines Klanges gleichbedeutend mit Dissonanz ist, so wenig braucht umgekehrt ein wohlklingendes Intervall nur seines Wohlklangs wegen eine Konsonanz zu sein. Man wird gerne zugeben, daß die kleine Septime, zumal mit dem Dreiklang vereint, erstaunlich schön klingen kann. Trotzdem befriedigt sie nicht so wie der einfache Dreiklang; wir spüren vielmehr einen *fundamentalen* Unterschied. Die Verhältniszahlen der kleinen Septime sind aber nicht wesentlich komplizierter als bei den Terzen und Sexten.

Ist schon die Auswahl des Dreiklangs nicht aus den Verhältniszahlen ersichtlich, so vermag die Akustik noch weniger anzugeben, wie sich der Dreiklang musikalisch *ausgestaltet* und weiterbildet. Denn außer der starren, von einem beliebigen Ton ausgehenden Tonreihe stehen — ohne unsern Willen — keine anderen Töne zur Verfügung und alle Bewegung ist nur zwischen diesen möglich. Wollten wir nun, mathematisch denkend, Grundton und Tonreihe verschieben, um neue Töne zu erreichen, neue Akkorde zu bilden, so kämen dazu in erster Linie die vorhandenen Obertöne in Betracht, also die Quinte, große Terz, kleine Septime usw. (von C aus: die Reihen auf G, E, B usw.); diese Verschiebung steht aber (abgesehen von dem ersten Schritt zur Quinte = Oberdominante) in vollkommenem Widerspruch zu der musikalisch-natürlichen Bewegung der Akkorde (Dominanten, parallele Molltonart). In unserer Idee schalten wir frei mit dem einen ausgesonderten Dreiklang: wir verlegen seine Töne um Oktaven nach oben und unten, geben ihm die mannigfachste Gestalt, unbekümmert, ob diese in der Obertonreihe vorhanden ist. Wir erweitern den einen vorhandenen Dreiklang zur Idee des Dreiklangs, die alle Möglichkeiten seiner Erscheinung umfaßt, und der erklingende Dreiklang bedeutet uns danach vielmehr eine besondere Gestalt dieser Idee als eine Auswahl aus den Obertönen. Ebenso frei lassen wir den Grundton zu anderen Stufen, auf- und abwärts, wandern, bauen neue Akkorde darauf, die Terzen lösen wir voneinander, sie vertauschend und mit anderen zusammenfügend. Der Grundton ist in unserer Vorstellung nicht der unterste einer Tonreihe, sondern der Brennpunkt aller von dem Dreiklang ausgehenden Akkorde.

Wie die Obertöne den Durakkord, so ergeben die Untertöne (das gedachte Spiegelbild der Obertöne) einen Molldreiklang. Er ist aber erstens nicht als Zusammenklang der Untertöne eines Grundtons wahrnehmbar, wenn man auch die einzelnen Untertöne (Kombinationstöne) experimentell nachweisen kann; zweitens ist er auch unabhängig von der Physik denkbar als Zusammenklang der Grundtöne, denen ein gemeinsamer Ton als Dreiklangston (Grundton, große Terz, Quinte) zugehört

$\underline{g}$!	h	d	es!	$\underline{g}$	b	c!	e	$\underline{g}$
1	3	5	1	3	5	1	3	5

[1]

Aber auch so ist der Mollakkord nur ein Ergebnis der Spekulation, nicht des unmittelbaren Erlebens. Ferner wird — selbst die Existenz der Untertöne angenommen — dennoch die Vorstellung vom Obertonverhältnis auf sie übertragen, als Verhältnis von mitklingenden Grundtönen zu gegebenen Obertönen; nicht wird, wie man erwarten sollte, der Ausgangston ihrer Entstehung auch als ihr Grundton empfunden. Und schließlich ist dieser Akkord ein ganz anderer, als das natürliche Empfinden vermutet hätte. Man denkt, der natürliche Mollakkord zu dem Grundton eines Durakkords sei der Dreiklang von demselben Grundton aus, mit derselben Quinte und erniedrigter Terz. Statt dessen ergibt sich der Molldreiklang der Unterdominante. Schon die Entstehung von seiner Quinte aus widerstrebt uns; und selbst wenn man über die Art seiner Entstehung hinwegsehen will, stellen sich zwei bedeutsame Widersprüche ein, der eine für gerade diesen Mollakkord: Der auf physikalischem Weg entdeckte Mollakkord ist kein dem Durdreiklang nach unserem Sinne zugehörender Mollakkord; der andere Widerspruch ist allgemeiner und unversöhnlicher: Während in der Physik der Mollakkord, konstruiert oder errechnet gegenüber dem als klangliche Einheit vorhandenen Durdreiklang eine, im wörtlichen Sinne, unwesentliche, schemenhafte Rolle spielt, ist er in unserer Idee der nächst dem Durdreiklang bedeutsamste Akkord und wird ihm als Grundakkord gleichgeachtet.

Alle diese Widersprüche lösen sich in dem einen Grundgegensatz zwischen dem Ton als physikalischer Erscheinung und dem Ton als Element der Musik. Jener ist ein starres ewiggleiches Schwingungsprodukt, mit anderen Tönen nur durch Experiment und Berechnung zusammenhängend, vom Gefühl nur als rein sinnlicher Eindruck nach Rauheit und Höhe bewertet, — dieser das Glied eines Organismus, mit den andern Tönen zu einem lebendigen Ganzen zusammengewirkt durch die Logik unseres Gefühls, das die besondere Naturgesetzlichkeit des Klanges allgemeinen, psychologisch umgewerteten Naturgesetzen unterordnet. Schwere, Trägheit, Spannung, Entspannung, und ähnliche Gesetze, die für die Natur des menschlichen Empfindens so gut wie in der allgemeinen Natur gelten, sind die Grundlage der gefühlsmäßigen Logik, und sie geben dem nur klingenden Ton der Physik den musikalischen Gehalt. Ja, Gesetze der Weltanschauung — das Verlangen, die Welt der Erscheinungen als Einheit zu denken, die Unendlichkeit in Symbolen zu bannen, zugleich das Unvermögen, einen dauernden Zustand zu ertragen, ja nur vorzustellen und damit das Verlangen nach Wechsel und dann wieder nach Gliederung im Wechsel — finden ihre Anwendung im Ton als Träger unserer Empfindung, in seiner Bewegung, der Verschwisterung mit anderen Tönen, im geschlossenen Organismus der Tongemeinschaft. Gegenüber dem starren physikalischen Ton ist gerade der bewegte Ton der Musik allein fähig, die innere Bewegung, das fortwährende Strömen der Empfindungen wiederzugeben, und zwar ohne den Umweg über eine begriffliche oder bildliche Darstellung; nicht Gleichnis ist die Musik, nicht Ausdruck *für* eine Empfindung, etwas Körperlichem anhaftend, sondern unmittelbarer Ausdruck, Verkörperung, der Empfindung selbst. In dem Aufbau eines Akkords empfinden wir unmittelbar Festigkeit oder Schwanken, in der Bewegung unmittelbar drängendes Steigen, nachgebendes Sinken, und so in jeder Regung der Töne eine entsprechende Regung des Gefühls. Dank dieser Fähigkeit, Eigenart und Verlauf unseres seelischen Erlebens selbst wahrnehmbar zu gestalten, und umgekehrt allein durch die Folge der Töne unser Empfinden in bestimmte Bahnen zu zwingen, greift die Musik mächtiger als jede andere Kunst in das Triebwerk unseres Gefühlslebens verwirrend und ordnend, hemmend und spornend ein.

[1] Dasselbe gilt für die Terzenzirkel.

[1] Diese drei Akkorde enthalten nebenbei alle von dem gemeinsamen Ton ausgehenden Konsonanzen.

Joseph Wölfl, der Rivale Beethovens.

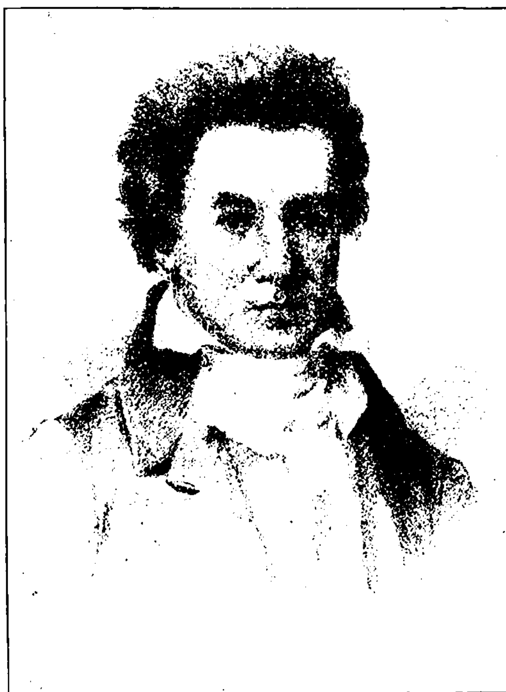
Zu seinem 150. Geburtstage.

Von Fritz Erckmann (Alzey).

Als Komponist wohlverdienter Vergessenheit anheimgefallen, wird der Pianist Joseph Wölfl stets als der einzige erfolgreiche Rivale Beethovens angesehen werden müssen, da weder Steibelt, Hummel, Dussek, noch J. B. Cramer es wagten, sich nach dem Titanen an das Klavier zu setzen. Die 150jährige Wiederkehr des Geburtsjahres dieses erfolgreichen Künstlers gibt Gelegenheit, seine Person und seine Taten in das Gedächtnis der Mitwelt zurückzurufen.

Ueber die Jugendzeit Wölfls ist wenig bekannt. Er wurde 1772 in Salzburg geboren, hatte als Wunderkind von sieben Jahren ein Konzert öffentlich gespielt und studierte bei Leopold Mozart und Michael Haydn Komposition und Klavierspiel. Im 30. Jahre legte er in Warschau den Grundstock seines Ruhmes. Er war ein glänzender Pianist und vielbegehrter Lehrer. Die durch die Teilung Polens (1794) bedingten Unruhen veranlaßten ihn, nach Wien überzusiedeln, das zurzeit den Mittelpunkt des europäischen Musiklebens bildete.

Eine Reihe von Opern machte ihn hier zum berühmten Mann. Schikaneder lieferte den Text zur ersten Oper: „Der Höllenberg", die im Jahre 1795 in seinem Theater zur erfolgreichen Aufführung kam. Ihr folgte zwei Jahre später die Operette „Das schöne Milchmädchen oder der Guckkasten" im Nationaltheater und im Jahre 1798 die Operette „Der Kopf ohne Mann" in Schikaneders Theater. Die beiden Operetten wurden auch in Leipzig und der „Kopf ohne Mann" in Prag aufgeführt[1].



Ludwig van Beethoven.

Die Opern haben keinen großen Wert. Wölfl fügte sich dem Geschmack des Publikums und behandelte die Singstimmen mit großer Geschicklichkeit. Im Jahre 1798 heiratete er die Schauspielerin Therese Klemm vom Nationaltheater und unternahm in demselben Jahre eine Konzertreise nach Brünn, Prag, Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg. Ueberall gab er Konzerte und machte sich durch seine große Kunst wie durch sein liebenswürdiges Benehmen viele Freunde.

Der Hamburger Schmieder gab ihm den Text zu einer Oper: „Das trojanische Pferd". Er begann mit der Komposition, scheint das Werk aber nicht zu Ende gebracht zu haben[2]. Der Plan, London zu besuchen, kam nicht zur Ausführung. In Gesellschaft von Vincenzo Righini (1756—1812), Komponist und Dirigent der italienischen Oper in Berlin, verließ er (wahrscheinlich im Dezember 1799[3]) Hamburg und kehrte nach Berlin zurück, wo jener seine Oper „Tigrane" zur Aufführung brachte.

Wir finden ihn im nächsten Jahre (1801) in Paris, wo sein Spiel ungeheures Aufsehen erregte und sein Witz und seine Umgangsformen ihm eine führende Stellung verschafften. Das Journal de Paris (26. Oktober) beschrieb ihn als „l'un des hommes les plus étonnants de l'Europe sur le Piano".

Er stand auf dem Gipfel seines Ruhmes. Wie Fétis erzählt, schloß er Freundschaft mit dem Bassisten Ellmenreich, einem Falschspieler, der in Brüssel, wo die beiden ein erfolgloses Konzert gaben, des Betrugs beim Kartenspielen überwiesen wurde. Mit knapper Not entgingen sie der Gefangennahme und entwichen nach London. Wölfl scheint an dem Betrug nicht beteiligt gewesen zu sein, aber sein Umgang mit Ellmenreich war die Ursache, daß sich die englische Gesellschaft von ihm zurückzog.

Fétis' Erzählung enthält manches Wahre und vieles Falsche. In Paris brachte er 1804 die Oper „L'Amour romanesque" mit beträchtlichem Erfolg auf die Bühne. Aber die heroische Oper „Fernando, ou les Maures", die unter ungünstigen Umständen im Theater Feydeau anonym gegeben wurde, erwies sich als Fehlschlag. Kurz darauf reiste er, wahrscheinlich verstimmt darüber, nach London ab, wo er im Mai 1805 ankam. Der Beweis ist nicht zu erbringen, daß ihn die Engländer boykottierten. Im Gegenteil — Presse und Publikum feierten ihn nach Gebühr.

Im ersten Konzert, dessen Programm von „seinem ersten Auftreten in England" spricht, brachte er ein Klavierkonzert und eine große Symphonie zur Aufführung. In allen folgenden Konzerten wurde er mit Beifall überschüttet[1] und seine Volkstümlichkeit erlitt keine Einbuße während seines siebenjährigen Aufenthaltes.

Am 16. Mai 1812 spielte der Pianist Cudmore ein Klavierkonzert von Wölfl in Salomons Konzert[2] und am 23. Mai brachte die „Morning Chronicle" die Nachricht, daß Wölfl, der berühmte Pianofortespieler, in seiner Wohnung in Great Mary-le-bone Street nach kurzer Krankheit gestorben sei.

Schilling berichtet: „Wölfl starb ... im Reiche des Mammon, unfern von London in einem Dorfe, mit Schulden belastet, vergebens gegen Krankheit, Kummer, Not und Elend ankämpfend, jeder Hilfe entbehrend, ungekannt und von allen verlassen — auf einem faulen Strohlager."

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Künstler sich einige Zeit vor seinen Gläubigern verbarg, aber es ist nicht zu glauben, daß ein Mann von der Berühmtheit Wölfls im Elend gestorben sein sollte. Er war nicht allein immer vor dem Publikum, entweder als Komponist oder Pianist, sondern er hatte viele Schüler, deren berühmtester Cipriani Potter, der spätere Direktor der Royal Academy of Music, war, die ihn unmöglich im Stich gelassen hätten.

Die Stärke des Komponisten Wölfl liegt in den Klavier- und Kammermusikwerken. Sie sind im klassischen Stil geschrieben und geben Kunde von einer gründlichen Schulung. Wenn auch die Harmonisierung zeitweise monoton, die Modulation zu selten, manche langsamen Sätze zu wenig entwickelt und manche Schlußsätze trivial sind, so ist Wölfl in den Sonaten, Quartetten, Konzerten und Symphonien Meister des Kontrapunkts und der Instrumentation. Seine im Druck erschienenen Werke umfassen 7 Klavierkonzerte, 2 Symphonien, 9 Streichquartette, 15 Pianofortetrios, 2 Trios für 2 Klarinetten und Fagott, 22 Violinsonaten, eine Flötensonate, eine Violoncellosonate, 36 Klaviersonaten, ein Duo für zwei Klaviere, viele Solostücke, Variationen, Fugen, Rondos, Fantasien für Klavier, deutsche und englische Lieder und die oben erwähnten Bühnenwerke, zu denen noch zwei im Haymarket-Theater in London aufgeführte Ballette kommen: „Die Ueberraschung der Diana" (1805) und „Alzire" (1807).

Im großen und ganzen war Wölfl zeitlebens mehr Virtuose als Komponist. Im freien Spiel schlug er alle andern Pianisten

[1] Allg. Mus.-Ztg. I S. 443.
[2] Allg. Mus.-Ztg. II S. 409.
[3] Ebenda S. 410.

[1] Allg. Mus.-Ztg. VII S. 756.
[2] Times, 16. Mai 1812.

aus dem Felde und soll sogar Beethoven übertroffen haben. Es entspann sich ein Pianistenkrieg, der an den Streit der Gluckisten und Piccinisten in Paris gemahnte. Auf der einen Seite Beethoven mit Fürst Lichnowsky als Protektor, auf der andern Seite Wölfl, den der Baron Raimund von Wetzlar unter die Fittiche nahm.

Seyfried erzählt von einem Wettspiel zwischen den beiden Pianisten, das in der Villa des Barons stattgefunden haben soll, also:

„Jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor. Bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner freien Phantasie ungezügelten Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisierten wechselweise über gegenseitig angegebene Themen und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblick der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfl hatte die Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die ebenso leicht Dezimen als andere Menschenkinder Oktaven spannte und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern hinneigenden Charakter, schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch dem Irdischen entrissen. Jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wild schäumenden Katarakte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen imstande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmut zerfließend. — Wieder erhob sich die Seele triumphierend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen. . . . Wölfl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich, nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher. Die Kunst diente ihm bloß als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtentums. Stets wußte er Anteil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen."

Diese Erzählung Seyfrieds stellt Wölfl in so grelles Licht, daß es notwendig erscheint, noch mehr über diesen Künstler zu erfahren.

Tomatschek schreibt: „Ein Klavierspieler, der sechs Fuß in der Länge mißt, dessen Finger, ungeheuer lang, eine Spannung von einer Terzdezime ohne alle Anstrengung ausführen, der noch dazu so mager ist, daß an ihm alles wie an einer Vogelscheune klappert, der mit der unglaublichsten Leichtigkeit, mit einem zwar schwachen, jedoch netten Anschlag alle Schwierigkeiten, für andere Klavierspieler Unmöglichkeiten, vollführt, ohne die ruhige Haltung des Körpers dabei zu verlieren, der oft ganze Stellen in mäßig bewegtem Tempo mit einem und demselben Finger, wie im Andante der Mozartschen Fantasie, die er in dem Konzert spielte, die lange in Sechzehnteln fortgehende Stelle im Tenor zu binden weiß, ein solcher Klavierspieler ist wohl einzig in seiner Art zu nennen. . . ."

Alle Zeitgenossen sind darin einig, daß Wölfl pianistische Virtuosität erster Ordnung besaß und daß seine überlangen Finger ihn Dinge spielen ließen, die für jeden andern Pianisten unmöglich waren. Als Mozart-Schüler war sein Spiel durch äußerste Sauberkeit ausgezeichnet. Es war gefällig, einschmeichelnd, gewandt. Damit sind die Vorzüge seines Spiels zu Ende. Es mangelte ihm männliche Kraft. Sein Spiel hatte nicht genügend Licht noch Schatten und drang nicht in die Seele.

Es wäre unrecht, ihn als einen Klavierakrobaten zu bezeichnen. Wäre er das gewesen, so hätte er sich nicht der Achtung Beethovens erfreuen können. Er besaß nicht dessen Feuer und Tonfülle, spielte aber wie der Kritiker der Allgem. Musikzeitung berichtet, die Adagios in berückender Weise, so daß man ihm nicht allein voll Bewunderung, sondern auch mit Freude zuhörte.

Er kannte nicht die engen Grundsätze Clementis, Dusseks und Cramers, sondern ging auf den Kern der Sache, indem er eine freie Interpretation dem Buchstaben vorzog. Beethoven war der größere Dichter auf dem Klavier, der ein wunderbares Legato besaß und seither nicht gehörte Wirkungen hervorbrachte.

Beide brachen mit der Tradition des trockenen Spiels der Clavecinisten und führten die Hörer in neue Welten, jeder nach seiner Art, Beethoven durch das poetische Spiel — auf Kosten der Klarheit, Wölfl durch exaktes Spiel mit dem Mangel seelischer Tiefe. Beiden stand die glänzende Gabe der freien Improvisation zur Verfügung, die mehr gepflegt wurde als heutzutage. Jeder Pianist improvisierte und das Publikum verlangte Beweise solcher Begabung.

Für Beethoven war es ein leichtes, den Berliner Klaviervirtuosen Daniel Steibelt, der 1799 als berühmter Mann nach Wien kam, im Hause des Grafen Fries in Anwesenheit einer auserlesenen Gesellschaft aus dem Felde zu schlagen, indem er aus der Violoncellostimme eines Steibeltschen Quintetts, die er umgekehrt auf das Pult stellte, ein Thema „heraustrommelte" und darüber in einer so vollendeten Weise phantasierte, daß Steibelt die Gesellschaft schließlich verließ, die er nie wieder zu betreten schwur, wenn Beethoven zugegen sein sollte.

Auch Abbé Vogler, dessen „gelehrtes, in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung unerreichtes Spiel" ein „unbefangener Zuhörer" über „Beethovens ausgezeichnetes Klavierspiel" stellte und den Mozart als „Hexenmeister" bezeichnete, der aber, „sobald er etwas majestätisch spielen will, ins Trockene verfällt", dem er „lieber zusah als zuhörte", konnte im Jahre 1805 in einem Wettkampf leicht erledigt werden.

Nicht so Joseph Wölfl. Hier war ein ebenbürtiger Meister, gleicherweise groß in Technik und Phantasie. Das Publikum brachte beiden Begeisterung entgegen.

Der große Virtuose in Wölfl hat den großen Komponisten beiseite geschoben. Er liebte den Beifall und würdigte das selige Vergnügen eines großen Triumphs. Aber sein Ruhm hat kaum die Echo des Applauses, der seinem Ohre so teuer war, überstanden. Hätte er dem Virtuosentum entsagt und ein ruhiges, innerliches Leben geführt, so wären ihm auf dem Gebiete der Komposition Erfolge sicher gewesen.

Die große Sonate mit Introduktion und Fuge, der die Ehre zuteil wurde, von Professor Marmontel in die Monumentalausgabe der „Klassischen Schule des Pianofortes" aufgenommen zu werden, reicht beinahe an Mozarts c moll-Fantasie heran. Sie hat den Fehler, daß sie ihr zu sehr ähnelt. Die Fuge ist trotz ihrer Gelehrsamkeit melodiös und lebensfroh. Das folgende Allegro erinnert in seinem Themenreichtum und seiner Gedankentiefe an Beethoven, das Adagio in seiner Weihe und Symmetrie an Mozart, die Modulationen wiederum an Beethoven, aber die Rhythmik und die Behandlung der linken Hand sind Wölfls Eigentum.

Dieses Werk allein steht über dem Besten, was Steibelt, Cramer, Dussek und Hummel je geschrieben haben. Es lehnt sich an Beethoven an, verwirft nicht die Tradition und weist im Schlußsatz auf Wege, die Weber wandelte.

Zum Schluß noch eine Meisterleistung dieses für die Musikwelt viel zu früh geschiedenen außerordentlichen Mannes. In einem Dresdner Konzert wollte er sein C dur-Konzert spielen. Es ergab sich, daß das Piano einen halben Ton zu tief stand. Man wollte nach dem Klavierstimmer schicken, aber Wölfl ging nicht darauf ein, sondern transponierte das Werk nach Cis dur und spielte eines der schwierigsten Konzerte mit einer Leichtigkeit und Genauigkeit, die das Orchester im höchsten Grad überraschte (Bericht von Wegeler).



Zu den bevorstehenden Reformen im Musikunterrichtswesen.

Die diesbezüglichen amtlichen Beratungen im Kultusministerium bilden bereits, bevor sie zu einem Abschluß gelangt sind, Gegenstand lebhafter Erörterungen in der Fachpresse. Es ist dieses ein Beweis dafür, wie brennend die seit Jahren von hervorragenden Männern — deren Ideen ja auch dem Buche „Musikerziehung und Musikpflege“ von L. Kestenberg zugrunde liegen — behandelte Frage geworden ist. Die Verbände haben in jahrelanger Arbeit nicht vermocht, was jetzt die Not der Stunde bewirkt hat, nämlich den Stein ins Rollen zu bringen. So weit wären wir jetzt; es heißt nun, ihn in die richtige Bahn zu lenken. Die Besorgnis, daß das nicht sorgsam genug gehandhabt werden könnte, setzt manche Feder in Bewegung.

Vor mir liegt der in Heft 2 der Neuen Musik-Zeitung erschienene Artikel von Constantin Brunck, Nürnberg. Er spricht von einer Strömung, die dahin geht, zur Musiklehrtätigkeit nur solche Musiker zuzulassen, die ein staatliches Konservatorium mehrere Jahre hindurch bis zur Reifeprüfung besucht haben und zieht daraus den Schluß, daß die Folge sein müßte, daß dadurch viele unserer ersten Künstler, die ihre Ausbildung durch Privatunterricht genossen haben, vom Musikunterricht ausgeschlossen sein würden. Es wird hier eine Frage angeschnitten, die allerdings noch nicht ganz geklärt sein dürfte, nämlich die, ob Staatsexamen und Unterrichtserlaubnisschein als ganz gleichwertige gedacht sind oder nicht. Wenn nicht, wenn in Zukunft nur ein als Abschluß einer Studienzeit aus einem staatlichen Konservatorium abgelegtes Staatsexamen als vollwertig gelten soll, so würde damit allerdings dem Privatunterricht der Todesstoß versetzt werden und wir würden dem Zustande zutreiben, der allen Musikunterricht und alle Musiklehrer in Schulen zusammenfaßt. Die Ansichten darüber, ob dieser Zustand wünschenswert und im Interesse unserer musikalischen Kultur fruchtbar sein würde, werden mit Recht sehr auseinander gehen. Es ist aber dringend notwendig, daß die Meinungen darüber ausgetauscht werden, bevor eine endgültige Entscheidung gefallen ist. Vielleicht sollte man diese Angelegenheit zum Gegenstand einer Rundfrage bei allen kompetenten Persönlichkeiten im Musikleben machen.

Die Organisation deutscher Musiklehrkräfte setzt sich für die Einführung einer Prüfung für die Zukunft und des Unterrichtserlaubnisscheines für die Uebergangszeit ein. Diese Prüfungen sind aber nicht als Abgangsprüfungen von einem staatlichen Konservatorium gedacht, sondern sie sind vor einer Prüfungskommission, deren Mitglieder sich aus von den Berufsverbänden vorgeschlagenen Fachleuten und Vertretern des Staates zusammensetzt, abzulegen. Die Prüfungsordnung stellt ein Mindestmaß an Ausbildung dar und ist als Grenze nach unten aufzufassen, als Mittel, den Stand zu stabilisieren, eine Handhabe gegen den unlauteren Wettbewerb zu schaffen, das Publikum vor minderwertigem Unterricht zu schützen und damit gleichzeitig dem Musikunterricht eine kulturelle Auswirkung zu sichern. Es würde jedem Schüler überlassen bleiben, seine Ausbildung in einer staatlichen Musikschule, in einem Privat-Konservatorium oder bei einem Privatlehrer zu suchen. Auch das von der O.D.M. begründete Seminar rechnet mit ungehinderter weiterer Tätigkeit der Privatlehrer, da es keinen Unterricht in den technischen Fächern vorsieht.

Es wäre wünschenswert, wenn eine solche obligatorische Prüfung nicht nur für Preußen, sondern für das ganze Reich auf gleicher Grundlage eingeführt werden könnte. Wenn damit auch nicht alle wirtschaftlichen und ideellen Schäden der musikberuflichen Kreise behoben sein würden, so dürfte uns dieser Schritt doch ein erhebliches Stück vorwärts bringen.

Marta Oldenburg.



Der Gesellschaftstanz im 18. Jahrhundert.

Von Privatdozent Dr. Paul Nettl (Prag).

Man ist es gewöhnt, in den Publikationen Robert Lachs Arbeiten zu begegnen, die sich in gleicher Weise durch Originalität und Tiefe auszeichnen, mag es sich nun um sein ureigenstes Gebiet, der vergleichenden Musikwissenschaft und der Folkloristik oder um das ihm etwas entlegenere Feld der Musikgeschichte handeln. In einem jüngst erschienenen, stattlichen, mit schönen Reproduktionen ausgestatteten Werk: „Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert“ [1] hat nun der Wiener Gelehrte wieder bewiesen, daß er jedem Thema das Zeichen seiner Persönlichkeit aufzudrücken versteht; es besteht in jener eigenartigen Weise der Auffassung des Stoffes vom Standpunkt des Entwickelungsgedankens. Zwar steht im Mittelpunkt der Lachschen Publikation die Mitteilung und Beschreibung eines von ihm selbst in der Wiener Nationalbibliothek aufgefundenen französisch geschriebenen Kontertanzbüchleins. Doch stellen neben dem im Anhang des Buches veröffentlichten Notenmaterial die einleitenden Bemerkungen über Geschichte und Wesen des Tanzes mit das Wertvollste der Arbeit vor.

Oberster Leitsatz ist das Gesetz der Wiederholung und Nachahmung, das das primum movens nicht nur der europäischen, sondern auch der orientalischen Musikkulturen ist. Auf die Tanzmusik angewendet, bedeutet es die Entstehung der Tänze à double emploi und der Variationssuite, in gewisser Hinsicht aber auch die Entstehung der zyklischen Instrumentalformen überhaupt. In anderer Hinsicht danken wir diesem Prinzip die Entstehung oder besser gesagt die Konservierung der Ostinatoformen und mithin die Technik der Variation. Daß das Um und Auf der Musikübung der exotischen Völker die Wiederholung kurzer Motive ist, ist mehrfach, auch von Lach, betont worden, und es ist angesichts dieser Tatsache schwerlich ein Zufall, daß die ausgesprochenen Ostinatoformen wie Chaconne und Folia in einem Lande und zu einer Zeit entstanden, da und wo christliche Kultur mit arabischem Geiste zusammentrafen, im Spanien des 15. und 16. Jahrhunderts.

An der Grenze zwischen alter und neuer Zeit, der Periode der Suite und des Einheitstanzes, steht das Menuett, das wohl Suitenbestandteil ist [2], sich aber bald aus dem Rahmen der Tanzfolge herauslöst und in selbständige Menuettgruppen zusammengestellt wird. Mit Recht betont Lach, daß im Uebergang des Menuetts zu dem rascher gespielten und getanzten Passepied, der sich gelegentlich vollzieht, eine Annäherung des Menuetts an den alten Wiener Schnellwalzer, den Dreher, Ländler, kurz an jene Gruppe von Tänzen, die man als „Deutsche“ zu bezeichnen pflegt, zu erblicken ist. Demgegenüber wäre in Erwägung zu ziehen, daß sich die Entwickelung des Menuetts doch in anderer Richtung vollzieht. Der Passepied verschwindet und das Menuett geht als stilisierte Form ins Scherzo der Klassiker über oder wird der altehrwürdige langsame, gemessene Tanz — stilisierte Gesellschaftsform — der Vornehmen. Aber auch in der alten Allemande eine Wurzel der neueren Gesellschaftstänze zu sehen, geht nicht recht an. Im Charakter war die alte von der neuen Allemande grundverschieden. Mattheson verkennt wirklich das Wesen der alten Allemande, wenn er sie als „das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüts“ bezeichnet, „das in guter Ruhe und Ordnung scherzt“. Die „gute Ruhe und Ordnung“ ist ja nur die Altersschwäche dieses Tanzes, der in früherer Zeit (Peurl, Schein) doch ganz anders aussieht als in seiner „stilisierten“ Epoche in den Tagen Bachs. Die Allemande teilt eben das Schicksal der Paduane und des Menuetts. Es ist bezeichnend, daß die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bei Beschreibung der neuen Allemanden nicht mehr die Schritte als das Wesentliche, sondern die Haltung der Arme als die Hauptsache an-

[1] Museion, Veröffentlichungen aus der Wiener Hofbibliothek. Verlag Ed. Strache, Wien, Prag, Leipzig.

[2] Man beachte, daß in der Suite des ausgehenden 17. Jahrhunderts Menuette immer mehr in größerer Anzahl aufeinanderfolgen.

sehen. Die Armverschränkung deutet aber darauf hin, daß dieser Tanz, als er noch im Volke getanzt wurde und noch nicht in die Kontertänze aufgenommen war, mit rhythmischem Händeklatschen (Schuhplattler) begleitet wurde, wovon gewissermaßen als „choreographische" Stilisierung nur die Armverschränkung übrig blieb. Wirklich ist auch das Neue an der Musik der „Deutschen" die starke rhythmische Betonung des ersten Taktteils, die durch den Verzicht auf eine obligate Führung der Mittelstimmen noch stärker zum Ausdruck kommt. Freilich kommt diesem Umstand noch der gleichzeitig sich vollziehende Umschwung in der Satzweise — Verdrängung des polyphonen durch den homophonen Satz — zu statten. Da nun weder Menuett noch Allemande die Wurzeln der neueren Gesellschaftstänze sind, so fragt es sich, woher die in Melodik und Rhythmik so neuartigen Tänze stammen. Gewisse volkstümliche Tänze bei J. H. Schmelzer[1] zeigen deutlich den Weg, der zur Lösung dieser Frage zu betreten ist.

Durchaus neu und originell ist bei Lach auch die Aufstellung von Tanztypen. Die Notenbeilagen verraten in der Anlage und Bearbeitung den Vollblutmusiker. Und so wird dieses wertvolle Buch die Zierde jedes Musikers und Musikliebhabers, aber auch jedem zünftigen Bearbeiter der Tanzmusik des 18. Jahrhunderts unentbehrliche Grundlage sein.

[1] Vergl. meinen soeben in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" erschienenen Band: „Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts" und meine in den „Studien zur Musikwissenschaft" erschienene Monographie: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts".

Eine Orgel nach Michael Prätorius

(1571—1621).

Von Dr. Hermann Erpf.

In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse für die Wiederbelebung alter, historischer Musik in starkem Maße gewachsen. Neben systematischer Pflege der Musik des 18. Jahrhunderts versuchte man vielfach auch, weiter zurückzugreifen, mit bestem Erfolg namentlich auf dem Gebiet der a cappella-Musik, auf dem die Tradition überhaupt nie ganz abgerissen war. Die Instrumentalmusik dagegen erwies sich viel spröder und konnte nicht in ähnlicher Weise verlebendigt werden. Der Grund dürfte der sein, daß man sich meist damit begnügte, die alten Kompositionen mit unseren heutigen klanglichen Mitteln auszuführen. Wer etwa eine Kantate Bachs in originalgetreuer Besetzung und andererseits in moderner (vielleicht mit Klarinetten!) gehört hat, der weiß, was das schon für das 18. Jahrhundert bedeutet. Geht man weiter zurück, so macht sich die Unangemessenheit unseres heutigen Instrumentalklangs gegenüber dem damals geforderten und beabsichtigten um so mehr in einer Beeinträchtigung der Wirkung fühlbar. Jede Zeit hat ihr eigenes Klangideal, auf das sie die Entwicklung der überkommenen Instrumente mit allem Nachdruck einstellt. Wir müssen uns vor allem frei machen von dem Gedanken, daß unser heutiger Instrumentalkörper besser und vollkommener sei als diejenigen früherer Jahrhunderte. Er ist wohl technisch durchgebildeter, quantitativ reicher, läßt sich aber qualitativ gar nicht in Beziehung setzen, weil er von einer ganz anderen klanglichen Idee her durchgebildet ist, als der Bachs oder der einer noch weiter zurückliegenden Epoche. Wir wissen ja, daß wir die Vereinheitlichung unseres Orchestertyps bezahlt haben mit der Aufgabe einer großen Zahl von Klangfarben. Im Verlauf dieses Prozesses, der sehr weit zurückreicht, blieben uns die Instrumentenfamilien des Mittelalters, soweit sie nicht ganz verschwunden sind, meist nur in einem einzigen Exemplar erhalten (die heutigen Holzbläser!). Und im Verlauf des 19. Jahrhunderts selbst läßt sich deutlich ein ähnlicher Verfall der Blechblasinstrumente erkennen in dem Abstoßen der um 1800 noch so zahlreichen verschiedenen Stimmungen und in der Angleichung der Bauweise (Mensur!) von Horn, Trompete und Posaune.

Man wird also die volle und beabsichtigte Wirkung einer Musik erst erwarten können, wenn man sich nicht nur damit begnügt, das Notenbild irgendwie wiederzugeben, sondern darüber hinaus die klangliche Erscheinung, so wie sie dem Komponisten vorschwebte, wiederherstellt. So ist der Bau einer Orgel nach Michael Prätorius zu verstehen, den auf Anregung Prof. Dr. W. Gurlitts kürzlich die Orgelbauanstalt E. F. Walker & Co. in Ludwigsburg für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. ausführte. Prätorius gibt in seinem „Syntagma musicum" (1619) sehr genaue Angaben über die Orgelbaukunst seiner Zeit mit Abbildungen, Maßen und Zahlen, mit Beschreibung bedeutender vorhandener Orgeln und schließlich mit Aufstellung von sechs Idealdispositionen als Fazit seiner Erfahrungen als Musiker und seiner Bedürfnisse als Komponist. Die zweite dieser sechs Idealdispositionen wurde zur Ausführung gewählt. Diese konnte gewagt werden, da uns außer zahlreichen schriftlichen Ueberlieferungen aus der Zeit des Prätorius vielfach auch noch die den Registern entsprechenden Orchesterinstrumente erhalten sind (z. B. Rankett, Blockflöte, Krummhorn), die zum Vergleich und zur Kontrolle herangezogen werden konnten. Somit war eine wirklich getreue Rekonstruktion zu erwarten. Orgelbaumeister O. Walker sah sich vor eine ganz neue Aufgabe gestellt, die eine völlige Umschaltung erforderte. Es kam nicht darauf an, innerhalb eines gegebenen Rahmens eine Anzahl bekannter, für Kombinationen möglichst ausgiebiger Register im Hinblick auf ein möglichst geschlossenes, wirkungsvolles Tutti zusammenzustellen, sondern es galt, die großenteils verschollenen Register einer gegebenen Disposition möglichst individuell und getreu herauszuarbeiten.

Nach Fertigstellung des Werkes fand vor der Ueberführung nach Freiburg in Ludwigsburg eine Vorführung derselben statt. Prof. Dr. Gurlitt machte in längerem Vortrag, der z. T. diesem Bericht zugrunde liegt, mit der Idee dieses Orgelbaus und ihrer Verwirklichung bekannt; Werke von Prätorius und S. Scheidt, gespielt von Dr. Müller-Blattau (Freiburg i. Br.) und von G. Muffat, gespielt von Prof. Hasse (Tübingen) übermittelten den geschlossenen Gesamteindruck.

Ein Teil der Register stimmt mit den heutigen, abgesehen von der meist weiteren Mensur, noch überein. Den besonderen Charakter geben der Disposition die Zungenstimmen (Schnarrwerke), die ein Drittel aller Stimmen für sich in Anspruch nehmen. Diese Register sind durchweg von viel ausgeprägterer, individuellerer Färbung als unsere heutigen Zungenstimmen. An den festen, kernigen, metallisch prasselnden Ton etwa der „Bärpfeiff" (8') muß sich manches Ohr vielleicht erst gewöhnen, bis sich ihm der phantastische Ausdruck dieser Farbe erschließt. Eine reiche Auswahl solcher starker, individuell durchaus unterschiedener Tönungen stehen zur Verfügung: Rankett (16'), Krummhorn (8'), Geigenregal (4'), Posaunenbaß (16'), (von den Zungenstimmen unseren heutigen am nächsten stehend), Singend Cornettbaß 2', Dolcianbaß (8'). Von den Labialstimmen sind besonders erwähnenswert das Nachthorn (8'), mit wesenlosen, hauchenden, wie aus unbekannter Ferne kommenden Tönen, die höchst realistische, schrill-freche Schwöngelpfeiff (1'), die sentimentale, verlorene, bescheidene Blockflöte (4'). Gegenüber der Vielfältigkeit und Beweglichkeit der Kombinationsmöglichkeiten der modernen Orgel bieten sich hier eine Reihe klarer, eindeutiger, hart abgesetzter Farben, die durch Kombination nur verlieren könnten. Daraus ergibt sich die Registriertechnik, die hier anzuwenden ist: der Satz erhält, namentlich durch die Zungenstimmen, eine Durchsichtigkeit, eine Klarheit der Mittelstimmen, ein Abheben der horizontalen Linien, die auf der modernen Orgel nicht zu erzielen sind. So wird die zur Zeit Prätorius' geltende Registrierregel verständlich, daß nie zwei gleichfüßige Stimmen zusammentreten sollen. Die zweite sehr auffallende Erscheinung im Gesamtklang ist das Fehlen jeder dynamischen Belebung. Die Wirkung ist die einer mehr ausweichenden, passiven Haltung dem Hörer gegenüber. Der moderne Orgel- (wie Orchester-) Klang verdankt hauptsächlich der Dynamik sein anreizendes, den Hörer packendes und mitreißendes Wesen. Das fehlt hier völlig. Vom Hörer wird eine gewisse Einstellung, ein Entgegenkommen seinerseits, erwartet. In festem Zusammenhang steht die klangliche Absicht mit dem Formalen, Kompositionstechnischen. Die Farbe unterstützt die Strukturbedeutung der einzelnen Stimme. Erst durch sie wird die Form der hierher gehörigen Kompositionen unserem Empfinden wieder erschlossen: hier ist nichts von unserem hastenden, treibenden „Aufbau", sondern ein ruhiges Ausbreiten, ein Mit- und Nebeneinander der Gedanken, farbig abgehoben von dynamisch festem, ebenem Grund.

Doch findet sich in der Prätorius-Orgel auch schon ein Keim der späteren Weiterentwicklung. Als solcher ist der Tremulant zu betrachten, der nach der Forderung von Prätorius eine Schlagdauer von 0,7 sec. hat, also außerordentlich langsam schwebt. In ihm ist die erste barocke Einwirkung zu erkennen, der erste Versuch, den starren Klang zu beleben, der Vorläufer der späteren Klangmischung, durch die im Lauf eines Jahrhunderts das Ideal des Orgelklangs von Grund aus umgestaltet wird. 1627 nennt S. Scheidt den Tremulanten das „Prinzipalstück", das wichtigste Register der Orgel, und rund 100 Jahre später ist der Typus der Bach-Silbermannschen Orgel herausgebildet, der sich von der Prätorius-Orgel schon so stark unterscheidet, daß z. B. Bachs Orgelfugen auf dieser kaum denkbar sind. Aber Bach kannte jene alten Wirkungen noch von seinem Besuch bei Reinken in Hamburg her, was sich in seinen Choralvorspielen fühlbar macht.

Für uns Heutige ist die Prätorius-Orgel zunächst ein Mittel, eine wichtige Epoche der deutschen Musikgeschichte zu erschließen und ihre spezifische Ausdrucksabsicht erkennen zu lassen; darüber hinaus aber vermag sie vielleicht für Orgelspiel, Orgelbau und -Komposition Anregungen zu geben, deren Tragweite heute noch nicht zu übersehen ist.

* * *

Am 4. Dezember fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. B. die Einweihung der Prätorius-Orgel, von der wir eben berichteten, statt. Der Erbauer und Stifter derselben, Herr Oskar Walker (Ludwigsburg) wurde für seine wissen-

schaftlich und technisch gleich hochstehende Leistung zum Dr. h. c. ernannt. Prof. Karl Straube (Leipzig) hatte die Vorführung übernommen und bot in feinsinnig ausgewählter Vortragsfolge Werke von G. Muffat, M. Prätorius, J. Pachelbel, J. N. Hanff, J. S. Bach, S. Scheidt, D. Buxtehude und J. K. Kerll. Bewundernswert war sein unvergleichlich beherrschtes, geschlossenes, durchfühltes Spiel; noch bewundernswerter aber ist die geistige Beweglichkeit, mit der Straube heute, da sein Lebenswerk schon abgeschlossen schien, eine Anregung aufnimmt, die eine grundsätzlich neue, andersartige Einstellung bedingt. Wer Straubes Ausgaben alter Orgelmeister kennt und ihn früher und jetzt wieder spielen hörte, der mußte empfinden, wie hier das Opfer eines großartigen Verzichts gebracht wurde, um einen neuen Weg zu finden, der noch größere Möglichkeiten erschließen wird. Die Einfachheit der Farbgebung, die Klarheit und ausgeprägteste Charakteristik der Stimmenkontrastierung, wie sie die Prätorius-Orgel bietet, gaben unter Straubes Hand den Werken der alten Meister eine ungeahnte Kraft, Frische und Lebendigkeit der Erscheinung. Die Vorführung wurde zu einem nachdrücklichen Beweis für die Richtigkeit des Leitsatzes des Freiburger musikwissenschaftlichen Instituts: daß jedes Werk nur mit Hilfe der ihm gemäßen, dem Klangideal seiner Zeit entsprechenden Mittel zu voller Wirkung kommen kann. — Wie verlautet, beabsichtigt Prof. Straube auf Grund eines genauen Studiums der Prätorius-Orgel eine Revision seiner Orgelausgaben alter Meister.

Musikbriefe

Dresden. „Elga", ein Nokturnus in 7 Szenen von Erwin Lendvai. Textliche Bearbeitung nach Gerhart Hauptmanns gleichnamigem Drama von Marta v. Zobeltitz. — Spät hat die Dresdner Staatsoper ihre erste Neuheit dieser Spielzeit gebracht. Am 23. November! Gerhart Hauptmann wurde zu seinem Nokturnus „Elga" durch Grillparzers Novelle „Das Kloster zu Sendomir" angeregt. Die Bühnenwirkung war nicht sehr stark. Gleichwohl, einen Stimmungsmusiker wie Lendvai mögen Stoff und Buch zur Vertonung gereizt haben. Schon 1913 ward das Werk in der Handschrift für Dresden, wo der Tondichter damals lebte, angenommen. Allein während des Weltkrieges konnte man sich hier nicht zur Aufführung entschließen. Lendvais „Elga" ging 1916 in Mannheim und 1918 neu bearbeitet in Leipzig in Szene. Für Dresden hatte nun der Komponist eine weitere Neufassung gegeben. Möglich, daß dadurch einige Momente schärfer hervorgehoben, dunkle Stellen aufgehellt, weniger deutliche klarer verständlich geworden sind. Gleichviel, nicht auf Kleinmalerei kommt es beim Musikdrama an, sondern auf großzügige Gestaltung und letzten Endes auf den nachhaltigen Gesamteindruck. Der aber ist in der Hauptsache auch in der neuen Form ausgeblieben. Die Umrahmung der fünf Traumbilder (Szene 1 und 7) kann man gelten lassen, wenn man auch von dem Lyriker Lendvai (Jungbrunnen usw.) mehr erwartet hätte. Als gewandter Chorkomponist hätte er bei den Gesängen der Mönche nicht den Geist Palestrinas bemühen, sondern als Selber-aner sich betätigen sollen. Die schaurige Erzählung des alten Mönches, die man wie bei Hoffmann auf der Bühne erlebt, wird durch die Musik nur selten abgemildert, vielmehr an den krassen Stellen erheblich verstärkt, besonders da, wo Rache und Strafe für den Ehebruch als brutale Tatsachen aufeinander folgen, wo die „Szene zum Tribunal" wird. Wenn wenigstens die Zwischenspiele hier versöhnend und verklärend wirkten! Aber auch das ist nur stellenweise der Fall. Da hört man allerdings den feinsinnigen Musiker Lendvai heraus. Was hilft die fleißige kontrapunktische Arbeit, die oft reizvolle Behandlung des Orchesters, wenn das Herz leer ausgeht. Hier zeigt sich wieder einmal, daß man schwache Bühnenwerke nicht durch Umarbeitungen lebensfähig machen kann. „Lieber etwas Neues schaffen", sagt Richard Wagner. Die Dresdner Erstaufführung betonte das Traumhafte zunächst durch den äußeren klösterlichen Bühnenrahmen, sodann bei dem Auftreten und Abgehen der einzelnen Personen in den verschiedenen Bildern durch entsprechende Lichtstimmungen. Kapellmeister Striegler hätte etwas weniger in die Vollen gehen sollen. Manche Disharmonie und manche Kraftstelle wurde ohne Not unterstrichen. Eva Plaschke-von der Osten (Elga) und Robert Burg (Graf Straschenski, der alte Mönch) sind in erster Reihe zu nennen. Eisenberg sang den Osinski, den Vetter und Jugendgeliebten Elgas. In der kleinen, nicht unwichtigen Hosenrolle hatte Frl. Kolniak Verwendung gefunden. Auch die übrigen, mehr oder minder hervortretenden Partien waren zutreffend besetzt. Ganz ausgezeichnet hielt sich der Chor der Mönche im Vor- und Nachspiel. Warum zuletzt Frauenstimmen im Männerkloster erklangen, ist nicht recht einzusehen. Hier wäre es besser und sinngemäßer bei der Urfassung geblieben. Die Aufführung, in einem Zuge gespielt, währte nahezu zwei Stunden. Mit den Hauptdarstellern wurde auch der Komponist verlangt, er erschien jedoch nicht. Möge Erwin Lendvai bald ein seinem lyrisch-melodischen Talente entsprechendes Opernbuch finden! Als großer Könner wird er dann sicherlich ein wirksames Bühnenwerk schaffen.

Nach mehrfachen Verschiebungen und Umbesetzungen hat Korngolds dritte Oper die „Tote Stadt" in der Dresdner Staatsoper am 10. Dezember die Erstaufführung erlebt. Das ausverkaufte Haus stand im Banne des großartigen, von Szene zu Szene mächtiger wirkenden lyrischen Dramas. Es war dies seit längerer Zeit wieder eine vollkommen Dresdens würdige Vorstellung, die dem Werke gab, was des Werkes ist: ein weithin sichtbarer Meilenstein in der Entwicklung des jugendlichen Tondichters, der als „Meyerbeer von heute" schon bei der „Violanta" starke dramatische Begabung, reiches Können und großes Wollen zeigte, hier aber mit der Aufwärtsbewegung im allgemeinen sich zu bewußter Hingabe an das vielverachtete Melos in scharfer Ausprägung bekennt. Gewiß eine Summe von Lob und Anerkennung! Der Komponist verdient sie jedoch, dank dem eindringlichen Leuchten der wesentlichen Gesangslinien, die der Oper den partiturgemäßen Halt geben, dank auch den feinsinnigen Klangmischungen, die fast nirgends die Gesetze der Aesthetik verletzen und im Wechsel der Stimmungen zwischen Wirklichkeits- und Traumleben, den Gang der Handlung folgerichtig kennzeichnen. Wo so viel Licht ist, springen natürlich Schatten auf, in mehr oder minder langen Bogen. Manches ist geradezu „raffiniert" (man kommt um dieses Fremdwort nicht herum), anderes wieder schmeckt sehr nach „Theater". Noch! Allein Korngold wird den Meyerbeer in sich überwinden und das „Nunquam retrorsum" insofern Lügen strafen, als er über Mozart, mit dem er die seltene Frühreife gemeinsam hat, zur absoluten Selbständigkeit gelangen dürfte. So kann die „Tote Stadt" vielleicht auch einen Wendepunkt im Schaffen des Komponisten bedeuten. Möge er nach dem Sinnlich-Uebersinnlichen nun einmal „ins volle Menschenleben" hineingreifen und uns — just über Mozart — ein vorwiegend heiteres Werk schenken, sich und seiner Muse zur Erholung, uns zur Freude und Erquickung! Daß Korngold auch das kann, beweisen in der „Toten Stadt" Mariettas Lied zur Laute und das Tanzlied des Pierrot, besonders aber die einaktige Spieloper „Der Ring des Polykrates", die wir in Dresden zugleich mit „Violanta" vor einigen Jahren hörten.

Die Aufführung der „Toten Stadt" war mit großer Sorgfalt von Kapellmeister Kutzschbach und Spielleiter Dr. Hartmann vorbereitet worden. Maschinendirektor Hasait hatte einen prächtigen Bühnenrahmen geschaffen, auch die Lichtwirkungen taten das Ihrige, besonders in den gespenstischen Spukszenen des zweiten Bildes. Prof. Fantos Kostümkunst feierte in der glanzvollen Prozession des dritten Bildes wahre Triumphe. Von den Mitwirkenden verdient Richard Tauber (Paul) an erster Stelle genannt zu werden. Gesang und Darstellung flossen zu einer einheitlichen Kunstleistung zusammen, wie sie idealer kaum zu denken ist. Für die Tänzerin Marietta fehlt uns zurzeit eine ebenso geschmeidige wie stimmlich hervorragende Vertreterin. Vor zehn Jahren hätten wir diese Rolle sogar doppelt besetzen können, mit Minnie Nast und Eva von der Osten. Man muß aber Frau Helena Forti stärkstes Lob dafür zollen, daß sie als Hochdramatische eine ihrer künstlerischen Wesensart fernliegende Rolle mit Aufbietung ihrer ganzen, großen Persönlichkeit sang, spielte und tanzte. Rührend klang das „Lied zur Laute" (Glück, das mir verblieb), den Höhepunkt der Leistung bot die Sängerin in der Duo-Szene am Schlusse des zweiten Bildes. Stimmschön und schlicht gab Elfriede Haberkorn die Brigitta, mit ähnlichen Vorzügen stattete Rudolf Schmalnauer den Freund Frank aus. Auch als Pierrot bewegte er sich gewandt und sicher. Die kleinen Partien waren bei den Damen Kolniak und Jung wie bei den Herren Lange und Zoßel gut aufgehoben. Nach dem zweiten Bilde, das unmittelbar auf das erste folgte, erscholl freudiger Beifall, der den Komponisten wiederholt vor die Rampe rief. Am Schlusse mag der Vorhang wohl über dreißigmal in die Höhe gegangen sein. Hier erschienen auch die bei der Aufführung „unsichtbaren" Mithelfer im Kreise der Hauptbeteiligten, bis die Begeisterung der Zuhörer sich zu einer Huldigung für den jungen Meister verdichtete. Also ein Erfolg auf der ganzen Linie. Eine eindrucksvolle Stunde, die den Musiker und Menschen Korngold von der gewinnendsten Seite zeigte, bot der Komponist wenige Tage vor der Erstaufführung im „Hagenzimmer" des Opernhauses einer größeren Anzahl von Musikreferenten, indem er die wichtigsten Motive und Abschnitte der „Toten Stadt" am Flügel erläuterte. Prof. H. Platzbecker.

*

Halle. Una cosa rara (Schönheit und Tugend), Oper von Vincenzo Martin y Soler. In der Tafelmusik am Schluß des zweiten Aktes von „Don Juan" zitiert Mozart eine kurze Stelle aus der alten spanischen Oper „Una cosa rara", welche damals in Wien den „Figaro" zeitweilig verdrängt hat. In völlige Vergessenheit geraten, hat jetzt Intendant Leopold Sachse das Werk mit vielen Mühen zu neuem Leben erweckt. Für die Kritik kann in diesem Falle die Frage nur heißen: Handelt es sich über das historische Interesse hinaus wirklich um lebendige musikalische Werte, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen? Die Frage stellen bedeutet, sie mit „Ja" beantworten. Wenn man ohne weiteres sagen kann, daß Mozart die ganze Oper von der ersten bis zur letzten Note komponiert haben könnte, so spricht dies allein schon für ihre musikalische Beschaffenheit und Güte. In den Arien reiht sich eine melodische Schönheit an die andere; die getragenen Stellen sind aus warmem Empfinden heraus geboren, die schnelleren Sätze schäumen von sprühendem Temperament über. Bei der Behandlung der Rezitative fällt die dramatische Kraft des Ausdrucks nicht minder auf wie die charakteristische instrumentale Einkleidung. Mit künstlerischer Feinheit hat der Meister herausgefühlt, was eine musikalische Fassung verlangt und was dem Dialog überlassen bleiben muß. Dieser letztere erscheint erfreulicherweise (bis auf ein längeres Zwiegespräch zu Anfang des 4. Bildes) auf ein

Minimum beschränkt. Ganz Bedeutendes bietet die Oper in der Ensemblekunst, wo man dem homophonen Satze begegnet, weit mehr aber noch der polyphonen Stimmführung und dem imitatorischen Stil. Das mutet alles mozartisch an, wie schließlich auch die wirkungsvolle Deklamation und die Instrumentation mit ihrer reichen Bevorzugung der Holzbläsergruppe. Die Handlung, welche die Liebe zweier Bauernburschen zu zwei schönen Bauernmädchen und die damit verbundenen mannigfachen Eifersüchteleien zum Gegenstand hat, erscheint alles in allem nicht bedeutend genug, um für zwei Akte mit acht Bildern so recht in Spannung zu halten. Mit dem Ausgang des dritten Bildes kommt schon so etwas wie das Gefühl des Schlusses auf, was dann aber durch mancherlei Hemmungen und neue Verwicklungen weiter hinausgeschoben wird. Eigentümlicherweise sind die drei weiblichen Rollen des Stückes für Sopran geschrieben, eigentümlicherweise auch die beiden Liebespaare für gleiche Stimmen (Sopran und Bariton) gesetzt und zwei weitere Liebhaber, welche nach Lage der Dinge meistens zusammen auftreten, für Tenor. Martin mag dazu seine Gründe gehabt haben; sonderlich praktisch war es nicht, immer gleiche Stimmgattungen zu nehmen und den Alt völlig auszuschalten.... Intendant Sachses Verdienste um Beschaffung des verstreuten Materials, um die Neuübersetzung ins Deutsche und Einrichtung für die Szene sind recht hoch zu veranschlagen. Die reiche Arbeit fand ihren Lohn in einem Siege auf der ganzen Linie, will heißen in einem glänzenden Erfolge der Aufführung. Der Intendant ließ das ganze Werk auf der kleinen Spezialbühne spielen, so daß die acht Verwandlungen mit verhältnismäßig kurzen Pausen aufeinander folgen konnten. Ausstattung und Beleuchtung wirkten geschmackvoll. Am Dirigentenpulte war mit feinem Verständnis für den Stil der Musik und mit kluger Umsicht Kapellmeister Braun tätig, vom Theaterorchester bestens unterstützt. Die Solisten standen dagegen nicht zurück; die Rollen waren auch sämtlich vorteilhaft besetzt, so daß eine Aufführung zustande kam, die einerseits den großen Zug festhielt und andererseits die liebevolle Berücksichtigung von Einzelheiten nicht versäumte. Es sangen Maria Günzel-Dworski die Königin, Sigmund Matuszewski den Prinzen, Heinrich Teßmer den Hofmarschall, Hilde Voß und Anna Enghardt die beiden Mädchen, Willi Sonnen und August Roesler die Liebhaber, Kornelius Barck den Amtsvogt. Das ausverkaufte Haus, in dem man viele auswärtige Opernfreunde, Kritiker und Theaterfachleute bemerkte, nahm die Oper mit rauschendem Beifall auf. Hoffentlich ist das Werk damit nun auch für andere Bühnen wiedergewonnen. Paul Klanert.

*

Hamburg. Dank der unheimlichen Geschäftigkeit und Geschäftlichkeit unserer Agenturenleiter sind wir auf dem besten Wege, einen neuen Rekord bezüglich des Massenaufgebots an Konzertunternehmungen herzustellen. Gleich nach den Hundstagen setzte die Musikflut ein, die wohl nicht eher abflauen wird, als bis die gefiederten Sänger Ende Juni ihren Gesang einstellen. Mit der geringeren Qualität des heutigen Konzertpublikums geht leider die der Kunstleistung vielfach parallel. Betreten doch Leute jetzt das Podium, die häufig noch im blutigsten Dilettantismus stecken. Aber vermöge Cliquen- und Tantenwirtschaft erfreuen sich die Veranstaltungen solcher Nichtskönner meistens regerer Teilnahme als die Konzerte erstklassiger Künstler, die traurigerweise oftmals vor einer großen Reihe leerer Bänke spielen müssen. Uebrigens gärt es hier jetzt an allen Ecken und Enden. Sowohl unsere altehrwürdige „Philharmonie" als auch die ehemals von dem nach Schweden abgedampften José Eibenschütz glänzend geleiteten Volkskonzerte entbehren zurzeit eines ständigen Führers. Dr. Keußlers Tragödie in unserer Philharmonie hat bei uns und auch auswärts schon so viel Staub aufgewirbelt, daß man die Affäre besser ruhen ließe. Es ist die alte Geschichte: dem Vorstand der bedeutendsten Konzertinstitute fehlt es nicht nur an Verstand, sondern auch an dem so nötigen Lebenstakt. Wie man sich auch zu der Angelegenheit stellen und wie man die scharfe Brüskierung Keußlers seitens unserer Philharmonieleitung auffassen mag, wird man auf alle Fälle einzusehen haben, daß im Grunde genommen die ganze Sache eine Privatangelegenheit zwischen dem Vorstand der Philharmonie und Keußler bleiben mußte. Unser vornehmstes Konzertinstitut darf unter keinen Umständen unter der Dissonanz zwischen den beiden Faktoren leiden. Und so hoch auch im allgemeinen die Betonung aufrichtiger Solidarität unter Kollegen zu schätzen ist, so wenig angebracht erschien sie mir im Falle des Generalmusikdirektors Busch, der sich aus übertriebenen Kollegialitätsgefühlen heraus leider weigerte, die Leitung unseres ersten philharmonischen Konzerts zu übernehmen. Mittlerweile haben bereits die ersten vier philharmonischen Konzerte stattgefunden, als deren Führer Abendroth, Furtwängler, Schuricht und Wendel fungierten. Bietet der bunte Wechsel am Dirigentenpult wohl auch manche Reizpunkte, so ist er sicherlich dem Orchester insofern wenig dienlich, als eine Einheitlichkeit in der erzieherischen Aufgabe bei solchem System kaum möglich sein dürfte. Unter den vier Stabführern hat jedenfalls Furtwängler, insbesondere als Bruckner-Interpret, am glücklichsten abgeschnitten. Trotz seiner etwas überhitzten und nervösen Dirigiertechnik besitzt Furtwängler zweifellos die höchste Genialität von allen. Mit seiner ganz eminenten Suggestionskraft hypnotisierte er nicht allein die Zuhörerschaft, sondern noch mehr die ganze Orchestergesellschaft, die jetzt alle Hebel in Bewegung setzt, diesen Begehrtesten unter den heutigen Dirigenten als ständigen Leiter der Philharmonischen Konzerte zu gewinnen. Bruckner und auch Mahler sind hier übrigens jetzt an der Tagesordnung. Anläßlich der 25. Jährung des Todestages Bruckners veranstaltete der Bayreuther Bund hier eine zweitägige Bruckner-Feier mit Brecher und unserem ersten Opernkapellmeister Pollak als Dirigenten. Wahre Bruckner-Apostel sind beide nicht. Brecher, der mehr intellektuelle und spirituelle Künstler, gibt Einzelheiten vorzüglich. Wo es aber gilt, das Imposante der Brucknerschen Impulsivität zu erforschen, aus Urtiefen zu schöpfen, da versagt er. Pollak hat dagegen wieder den Zug ins Große, auch wohl das richtige Gefühl für die Riesenproportionen der Brucknerschen Zyklopenarbeit. Aber er besitzt nicht ganz die richtige Empfindung für den Romantizismus und auch nicht für das bisweilen naive Gebaren des Meisters. Bringt es auch nicht fertig, das Unorganische und Sprunghafte im Wesen der Brucknerschen Thematik feinsinnig zu deuten. Von Mahler steht uns in Bälde eine mit einem großen Massenaufgebot von Mitwirkenden aufmarschierende Aufführung seiner Achten — die eine üble und billige Reklame zu einer Symphonie der Tausend ausposaunte — bevor. Schuricht trat jüngst mit großer Energie und Begeisterung für die selten berücksichtigte Sechste ein, die fast zu Unrecht die „Tragische" genannt wird. Sie ist weit mehr eine „Phantastische". Da werden die Geister E. T. Hoffmanns wieder lebendig. Dazwischen die Evolutionen des lachenden Philosophen und des ernsten Grüblers, der mit seiner Weltflucht nach den höchsten Höhen strebt. Diese Symphonie krankt nicht nur an dem Mangel einer wirklichen Satzsymmetrie, an der vielfach zerrissenen Form, sie leidet auch an den viel zu scharf zugespitzten Kontrasten des Inhalts und dem zu starken Aufwand der Mittel. Im übrigen bewegen sich die meisten der hiesigen Konzerte, Gott sei's geklagt, in ganz alten, hergebrachten Geleisen. Seit Eibenschütz' Fortgang ist niemand da und kommt auch niemand, der mit kühner Energie und guter Sachkenntnis für die neuzeitliche Kunst bei uns eintritt. Nur in kleineren Veranstaltungen zeigt sich ab und zu ein Bestreben zur Förderung zeitgenössischer Kunst. So beispielsweise an dem Abend, den der Sänger Franz Natholt mit dem wagemutigen und hoffnungsreichen hannöverschen Pianisten Walter Gieseking veranstaltete. Da kam mal wieder der in Rostock lebende Emil Matthiesen zu Worte, ein Hochbegabter, der aus dem Innern zu schöpfen weiß und der den Mut besitzt, mit vollen Segeln zu fahren und auch mal tüchtig dreinzuhauen. Egon Wellesz, der Schönberg-Schüler, bedeutet eine starke Hoffnung. Er bleibt aber noch zu viel im Experimentalen stecken und legt zu großes Hauptgewicht auf die pianistische Untermalung. Max Krohn ist noch ein Schwankender. Ernst Roters gelingt da, wo er sich zur Ungezwungenheit aufrafft, manch glücklicher Wurf. Meistens verbirgt er aber hinter sehr geschraubter, exotischer Charakteristik das Unvermögen schöpferischer Kraft. Paul Strecker, ein aufstrebendes, frisches Pianistentalent, brachte uns kürzlich eine neue Sonate von Edvard Moritz. Der Komponist, sich anfänglich zum musikalischen Radikalismus bekennend, hat sich schon in seinem Streichquartett bedenklich gewandelt und gehäutet. In seiner besagten Sonate ist seine Rückkehr zum romantischen Eklektizismus noch auffallender. Und in seiner „Nachtmusik" für kleines Orchester, die Pollak jüngst brachte, kennt man den Komponisten der vielversprechenden Burleske kaum wieder. Das ist alles liebenswürdige, glatte, gefällige Kunst, aber ohne das geringste Merkmal von Persönlichkeitsausdruck und eigener Physiognomie. „Kinder, schafft Neues und abermals Neues, sonst holt Euch der Teufel der Unproduktivität!" Diese klugen Worte Wagners sollte man hier auf Tafeln in den Konzertsälen anbringen lassen. In allen Wipfeln ist Ruh, überall die bösen Zeichen einer trostlosen Stagnation! Wann begegnet man hier auf dem Podium einmal einer kräftigen, markanten Neuerscheinung?! Entweder die alten, in allen Musikzentren beglaubigten Konzertgrößen oder musikalisch-künstlerische Mittelware! Mit Sigrid Onegin wird hier ein mächtiger, m. E. gar zu übertriebener Kultus gefeiert. Denn im Ausdruck sind ihrer Kunst entschieden Grenzen gesetzt. Und letzthin kam sie mit Aeußerlichkeiten, mit Mimik- und Gestenmätzchen, die eine Künstlerin ihres Ranges besser vermeiden sollte. Dasselbe gilt von Lula Mysz-Gmeiner, immer noch eine hochbedeutende Gestalterin, die durch allerlei kokette Allüren die jetzt leider recht ohrenfälligen Defekte ihrer Stimme verdecken möchte. Grete Stückgold versuchte ein Teil der hiesigen Kritik als Gesangsstern erster Größe zu proklamieren. Aber schon nach dem zweiten Konzerte bliesen die guten Leute schnell zum Rückzug. Gewiß, Grete mag ein Stück Gold in ihrer Kehle besitzen. Sie hat den Schatz aber noch nicht richtig gehoben. Da ist wohl Talent zur gesanglichen Formung in graziösem und leichtem Stil, aber weder ein wirklich warmer Ton noch eine Tiefe der Auffassung und der Empfindung. Die Kunst von Lotte Lehmann, die mal wieder aus Wien zu uns kam, bleibt auf dem Konzertpodium in den Fesseln einer Zwangsjacke, da die Sängerin weder Sinn noch Fähigkeit für das Zeichnerische, für die feine Linie besitzt. Aber bei ihrem Gastspiel an unserer Stadttheater-Bühne, der Anfangsstätte ihrer künstlerischen Wirksamkeit, feierten ihr jetzt zur höchsten Blüte gereiftes dramatisches Talent, die sommerliche Schöne ihrer in bestrickender Sinnlichkeit erstrahlenden Stimme, namentlich die Wagner-Interpretin, einen großen und vollberechtigten Triumph. Von unserer Oper, die das erste Vierteljahr ohne künstlerischen Leiter auskommen mußte und trotz der ganz bedeutend in die Höhe getriebenen Eintrittspreise durch die außerordentliche Anschwellung der Betriebskosten keinen leichten Stand hat, ist wenig zu vermelden. Mit der die neue Saison einleitenden Neuinszenierung des „Tannhäuser" durch Sven Gade war man bedenklich aus dem stilistischen Fahrwasser geraten. Die zu gewollte Theatralik des der Phantasiewelt Wagners absolut nicht kongenialen Skandinaviers

bedeutete eine arge Versündigung an dem heiligen Geist des Bayreuther Meisters. Smetanas Meisterwerk „Die verkaufte Braut" konnte sich, trotzdem Werner Wolff das echte Gefühl für die auf gesunden Volkston gestimmte Kunst des böhmischen Tonsetzers betätigte, und für die Neustudierung mit Begeisterung und aufrichtiger Liebe eintrat, nicht lange auf dem Spielplan halten. Schon seit vielen, vielen Wochen warf die zu einer Sensation aufgebauschte Erstaufführung der „Frau ohne Schatten" ihre Schatten voraus. Mittlerweile war der neue Herr, Professor Wymetal, bei uns eingezogen, dessen erste künstlerische Tat die Inszenierung des Strauß-Hofmannsthalschen Werkes bedeutete. Seine Einführung war glänzend. Mit der Beschränkung seiner Kunst zeigte er sich als Meister. In die Bildhaftigkeit verstand er so etwas wie Stil hineinzubringen, dabei vermied er die Gefahr, jemals ins Banale oder Kitschige zu verfallen. Indessen trotz aller szenischen Aufmachung und trotz des unter Pollaks genialer Führung vorzüglichen Orchesters konnte das Werk, über das hier schon eingehend berichtet wurde, es doch nur zu einem Achtungserfolg bringen. Das Hofmannsthalsche Buch mit seinem schöpferischen Unvermögen, seinem Hang zum neurasthenischen Mystizismus, mit seiner düsteren Rätselhaftigkeit wird dem Hamburger Publikum ein Buch mit sieben Siegeln sein. Und alle Virtuosität und brillante Artistik der Straußschen Partitur werden kaum dazu beitragen, hier an der Wasserkante Dauerfreunde für die Oper zu gewinnen, weil man schnell herausgemerkt hat, daß das inspirative Element schwach ist, daß Strauß meistens von seinem alten musikalischen Fett zehrt und bedeutend an Stoßkraft der früheren starken Persönlichkeit verloren hat. Nun heißt es an unserer durch die langwierigen Vorbereitungen zur „Frau ohne Schatten" ermatteten Oper frischen Atem und Mut zu schöpfen für neue künstlerische Taten. Hoffentlich bringt das neue Jahr eine belebende Brise in die bedrückende Monotonie unseres Konzert- und Theaterwesens! Rudolf Philipp.

*

Heilbronn a. N. (Bach-Feier in Heilbronn am 5. und 6. November.) Daß für Bachs Musik auch in Württemberg eine wachsende Gemeinde im Entstehen ist, davon zeugen die seit Jahren übervollen Kirchen bei Aufführungen der Bachschen Passionen; davon zeugt auch die steigende Zahl der Aufführungen dieser und anderer Werke des Meisters in unserem Land. Dieses wachsende Heimischwerden der Bachschen Kunst in weiten Kreisen unseres Volkes, diese Anbahnung einer Bachschen Tradition vor allem in der kirchlichen Musik ist nicht zuletzt ein Verdienst des Württembergischen Bach-Vereins. Seiner Anregung und Mitwirkung verdanken wir eine Reihe von Aufführungen, in welchen Bachs Kunst eindrucksvoll und nach verschiedenen Seiten zu Gehör kam. Die größte dieser Veranstaltungen war in diesem Jahr das Bach-Fest in Ulm am 28. und 29. Mai; ihm reiht sich, von demselben Gedanken getragen, die Heilbronner Bach-Feier vom 5. und 6. November an. Die Hauptarbeit am Zustandekommen der Feier und die musikalische Leitung der Aufführungen lag in den Händen von Herrn August Richard, der mit dem Singkranz-Chor in hingebender Arbeit die Chorwerke einstudiert hatte. Der erste Tag (Samstag Abend) brachte in einem weltlichen Konzert die „Kaffeekantate", die C dur-Suite für Orchester, das d moll-Konzert für zwei Violinen und Streichorchester und als letztes Werk die Kantate auf des Frühlings Wiederkehr: „Schleicht, spielende Wellen". Das letztgenannte Werk, ursprünglich ein „Drama auf das Geburtsfest Augusts III.", wurde in unserer Zeit erstmals 1910 bei dem Bach-Fest in Duisburg aufgeführt, nach einer sehr glücklichen Umdichtung des Textes durch Prof. Woldemar Voigt und Wilh. Rust; die Heilbronner Aufführung ist die zweite. Das Werk zeigt eine solche Fülle namentlich tonmalerischer Schönheiten, daß seine Wiedererweckung ein Verdienst ist; in seiner jetzigen Gestalt ist es ein jubelndes hohes Lied des Frühlings, das nun hoffentlich nicht wieder 11 Jahre bis zu seiner nächsten Aufführung warten muß. Ganz herrlich klang das d moll-Konzert und in ihm besonders der langsame F dur-Satz; die Soloviolinen wurden von Karl Wendling und Hans Michaelis meisterhaft gespielt. Die beiden übrigen Werke trugen das ihre bei zu dem Gesamteindruck des Abends, daß Bach auch in seinen nichtkirchlichen Schöpfungen eine Fülle von musikalischen Gedanken ausgestreut hat und daß er mit einfachen Mitteln trefflich zu charakterisieren und reiche Farbwirkungen hervorzurufen vermag — kurz, daß diese Musik von einer inneren Lebendigkeit erfüllt ist, die ihr auch heute eine unmittelbare und starke Wirkung sichert. In dem Kirchenkonzert am Sonntag Nachmittag hörten wir die Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott", die „Kreuzstab-Kantate", ein „Sanktus" in D dur und die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Die drei Kantaten, inhaltlich verwandt und auch musikalisch schön zusammenstimmend, und doch voll reicher Abwechslung; das „Sanctus" von anderer Art, aber doch in den Rahmen des Ganzen passend. Die Heilbronner Aufführung dieses letzteren Werkes (nach einer Bearbeitung von Musikdirektor Mezger) ist die erste seit Bachs Zeit, also in gewissem Sinn eine Uraufführung. Die herrliche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" war auch schon am Vormittag im Rahmen des Hauptgottesdienstes der Kilianskirche aufgeführt worden; sie bildete den weihevollen Schluß des Nachmittagskonzerts. — Auch das Sonntagskonzert war als Ganzes wohlgelungen und ließ den ergreifenden Ernst, die Tiefe und Gottinnigkeit der Bachschen Kirchenmusik lebendig zu den Herzen der Zuhörer sprechen. Ueber der ganzen Feier waltete ein guter Stern, so daß die viele aufgewendete Mühe zu einem vollen musikalischen Erfolg führte. In erster Linie das Verdienst des Leiters der Feier, Herrn August Richard, der im Einstudieren der Chöre und in der verständnisvollen und geistig hochstehenden Leitung der Aufführungen sein feinsinniges Künstlertum und seine hingebende Liebe zu Bachs Musik bekundete. Von der Liebe und Begeisterung für Bachs herrliche Kunst waren auch alle Mitwirkenden beseelt: Frau Amalie Merz-Tunner aus München (Sopran), eine Künstlerin mit einer glockenreinen, besonders in der Höhe strahlend schönen Stimme; ihr Gesang voll von Leben und warmer Empfindung — die Herren Heinrich Ackermann und Fritz Haas (Stuttgart), deren schöne und reife Kunst sich auch hier durchaus bewährte — die Herrren Karl Wendling und Hans Michaelis, deren herrliches Spiel schon erwähnt wurde — Herr Konzertmeister Iwan Fliege (Heilbronn), der in der Schlußkantate am Sonntag die obligate Violine beseelt und ausdrucksvoll spielte — Frl. Hedemarie Eytel (Heilbronn), deren Klavierbegleitung im Samstagskonzert sich rhythmisch und klanglich dem Ganzen sehr schön einfügte — Herr Prof. Schäffer (Heilbronn), dessen sicheres und gewandtes Orgelspiel wesentlich zum Gelingen der Sonntagsaufführung beitrug — der Singkranz-Chor, der die zum Teil sehr anstrengenden Chöre frisch und klanglich schön, die Choräle mit Ausdruck und sehr tonrein sang — der Knabenchor der Knabenmittelschule, dessen Cantus firmus-Choräle in den beiden Choralkantaten schön und kräftig über dem Chor und Orchester erklangen — das Philharmonische Orchester Hermann Eschrichs, das durch sauberes, klangschönes Zusammenspiel erfreute und der Schwierigkeiten, die Bachs Musik für ein modernes Orchester bietet, weitgehend Herr wurde. Wir hoffen, auch die schöne Heilbronner Feier möge dazu beigetragen haben, daß die reiche und ursprüngliche Musik des großen deutschen Meisters immer mehr den Weg zum Herzen unseres Volkes finde. M. Henß.



— Die erhaltenen Werke des Vincentius Lübeck, des vortrefflichen Orgelmeisters zu St. Kosmas und St. Damian in Stade und später an der Nikolaikirche in Hamburg (geb. 1654, gest. 1740) werden jetzt vom Verlag Ugrino, Klecken, Kreis Harburg (Elbe) herausgegeben. Es handelt sich um folgende Werke: Sechs Präludien und Fugen für Orgel, die dem gleichen Instrumente zugedachten Choralbearbeitungen „Nun laßt uns Gott dem Herrn" und „Ich ruf' zu Dir", die „Klavierübung" (eine große Suite von 6 Sätzen in a moll und g moll) und 3 Kantaten. Das meiste erscheint damit zum erstenmal im Druck; im Neudruck wohl nur die „Klavierübung".

— In Mannheim dirigierte Richard Wagner am 20. Dez. 1871 zugunsten des Bayreuther Bühnenfestspielfonds ein Konzert, das jetzt nach 50 Jahren durch die bekannte Mannheimer Musikverlagsfirma Heckel zu gleichem Zwecke wiederholt wurde. Dirigent war Generalmusikdirektor Hermann Abendroth, Köln. Das ausverkaufte Konzert hatte einen glänzenden äußeren und künstlerischen Erfolg, so daß der Bayreuther Bühnenfestspielstiftung eine namhafte Zeichnung von Patronatscheinen überwiesen werden kann.

— Ein modernes Kammermusikfest soll im Mai in Nürnberg stattfinden; je ein Abend wird Pfitzner, Joseph Haas und Hermann Zilcher gewidmet sein.

— Von Friedrich Silcher, dem Altmeister des volkstümlichen Liedes, sind soeben sieben bisher ungedruckte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung in Albert Auers Musikverlag in Stuttgart erschienen. Der Kustos des Silcher-Museums, Prof. E. Fladt (Stuttgart) hat den verborgenen Schatz gehoben und im Auftrag des Schwäbischen Sängerbundes allen Liederfreunden zugänglich gemacht.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch verläßt Stuttgart, um die Leitung der Dresdner Oper zu übernehmen. Sein Weggang bedeutet für Stuttgart einen schweren Verlust, da Busch dem Musikleben der schwäbischen Hauptstadt einen starken Auftrieb zu geben vermochte. Dresden lockte seit langem; manche Verstimmung hinter den Kulissen, ein gewisser kleinbürgerlicher Geist an wichtigen Stellen (man denke an die Nusch-Nuschi-Affäre) wird ihm den Fortgang erleichtert haben.

— Richard Strauß hat sich einem Neuyorker Berichterstatter gegenüber über das neue Werk geäußert, an dem er gegenwärtig arbeitet. Es sei ein Ballett mit dem Titel „Schlagsahne" und spiele in einer Konditorei. Die erste Szene zeige die Küche, die zweite den Laden und das Ganze werde „leicht und lustig" sein. (Das nenne ich aber dem Interviewer Sahne um den Mund schmieren. Schade, daß Herr Alexander Dillmann nicht dabei war, wie hätte der geschleckt.)

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und die Wiener Konzerthausgesellschaft veranstalteten im Dezember gemeinsam ein dreitägiges Reger-Fest, das einen außerordentlich starken künstlerischen Erfolg hatte. Zur Aufführung kamen Kammermusik, Lieder, Orgel- und Orchesterwerke. Mitwirkende: Leopold Reichwein als Orchesterleiter, Mairecker-Buxbaum-Quartett, Hermine Kittel (Alt), Leo Slezak (Tenor), Eduard Steuermann (Klavier, Konzert Op. 114), Prof. Schütz (Orgel), der Wiener Konzert-Chor unter Alfred Wolf.

— Ende Januar soll in Berlin eine Pfitzner-Woche stattfinden, bei der eine Reihe von Konzerten im Rahmen des „Anbruch", sowie Opernvorstellungen von der Staatsoper veranstaltet

werden. Das Programm umfaßt „Palestrina“, „Christelflein“, Kammermusik, Lieder sowie, als Uraufführung, die Kantate „Von deutscher Seele“. Die Opernvorstellungen wird Pfitzner leiten, der auch bei dem Kammermusik- und Liederabend am Klavier mitwirkt. Die Uraufführung der Kantate findet unter Leitung von Kapellmeister Selmar Meyrowitz, unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und des Kittelschen Chores statt.

— Der Allgem. Richard-Wagner-Verein (Geschäftsstelle: Leipzig, Dörrienstr. 13) hat einen Aufruf erlassen, nach dem das Zeichnen von Patronatscheinen erfolgen kann. Es handelt sich um Scheine von je 1000 Mk. Die Stiftung muß auf mindestens 3 Millionen Mark gebracht werden, wenn die Wiederaufnahme der Festspiele im Jahr 1923 als gesichert gelten soll.

— Adolf Sandbergers symphonisches Gedicht „Viola“, nach Shakespeares „Was ihr wollt“, hat in einem Symphoniekonzert des Badischen Landestheaterorchesters in Karlsruhe unter der Leitung des Komponisten starken Beifall gefunden.

— Fritz Volbach (Münster) und Kapellmeister Scheinpflug (Duisburg) haben in Anerkennung ihrer Verdienste den Titel eines städtischen Generalmusikdirektors erhalten.

— Furtwängler wird das Fünfte Deutsche Brahms-Fest in Hamburg leiten. Ob er die ständige Leitung der philharmonischen Konzerte übernimmt, ist noch ungewiß.

— Die Erstaufführung der „Frau ohne Schatten“ von Richard Strauß (musikalische Leitung: Egon Pollak) am Hamburger Stadttheater war ein bedeutender Erfolg für den neuen Direktor Prof. v. Wymetal. Kaum glaubte man den rechten Mann gefunden zu haben, sieht man ihn nach vier Wochen schon wieder scheiden. Wymetal ist nach Wien zurückgekehrt. (Verpflichtungen scheint es heute nicht mehr zu geben. Man kommt und geht, stellt an und entläßt nach Laune und Geschmack. D. Schr.)

— Generalmusikdirektor Fritz Busch wird neben seiner Tätigkeit in Stuttgart und Dresden noch in Berlin (Philharmonie), Hamburg (Verein der Musikfreunde und Konzerte des Stadttheaterorchesters), München, Leipzig, Wiesbaden, Hannover, Köln, Baden-Baden, Magdeburg (mit der Dresdner Staatskapelle) und Wien dirigieren.

— Der Magistrat der Stadt Breslau (Großstadt, in Schlesien gelegen) hat die Einstellung des städtischen Opernbetriebes beschlossen und alle Verträge gekündigt. (Wenn man sparen will, fängt man am besten bei dem allzeit lustigen Künstlervölkchen an. Was macht's, wenn man von ihnen ein paar Dutzend auf die Straße setzt! Ob sich die ehrwürdigen Stadtväter vorher umgesehen haben, ob nicht in den städtischen Aemtern ein paar überflüssige Schmarotzer sitzen? Sicherlich nicht. D. Schr.)

— Musikdirektor Emil Kühnel wurde zum Nachfolger Prof. Schattschneiders als Dirigent des Görlitzer Volkschors und Lehrergesangvereins sowie zum Leiter des Lausitzer Musikseminars gewählt.

— Reinhold J. Beck hatte an seinen Kompositionsabenden in Berlin und Hannover wieder große Erfolge. Die Presse betont die Eindringlichkeit der Musik und hebt die natürliche Erfindung und die gewandte Formung lobend hervor.

— Im Rahmen der „Aufführungen zeitgenössischer Tonwerke“ im Dresdner Bertrand-Roth-Saal war ein Konzert den Schweizer Komponisten Fritz Brun, Volkmar Andreae und Hans Huber, ein anderes dem Schaffen Jos. G. Mraczeks gewidmet.

— Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) veranstaltete mit der Musikalischen Gesellschaft und dem Bach-Verein eine Totengedenkfeier. Es kamen zwei neue Werke zur Wiedergabe: der 38. Psalm von B. Friedhoff, einem westfälischen Komponisten, und „Totengesang“ von Mayerhoff. Beide Werke hatten bei Kritik und Zuhörern einen guten Erfolg.

— Dem Kgl. Musikdirektor Fritz Lubrich in Sagan (Schlesien) wurde der Schlesische Adler I. Klasse verliehen.

— Der Pianist Gottfried Galston in München ist zum Leiter einer Meisterklasse an das Sternsche Konservatorium nach Berlin berufen worden.

— Als Nachfolger Konrad Ansorges ist Alfred Blumen an die Deutsche Akademie für Kunst und Musik nach Prag berufen worden.

— Das neugebildete Berliner Vokalquartett: Elisabeth Matthei, Paula Werner-Jensen, Valentin Ludwig und Fred Drissen hatte mit einem Brahms-Abend starken Erfolg. In einem zweiten Konzerte brachte es neueste a cappella-Quartette von Arnold Mendelssohn (Darmstadt) und Leo Lewy (Berlin) zur Erstaufführung.

— Kammersängerin Luise Willer (München) ist von der Kgl. Oper zu Madrid für ein Gastspiel von zwei Monaten verpflichtet worden.

— Joseph Schwarz erntete in Chikago große Erfolge als Rigoletto und Wolfram. Die amerikanischen Zeitungen feiern ihn als den berufenen Vertreter deutscher Sangeskunst. Schwarz sang den deutschen Text.

— Der schwedische Tenor Björn Talén ist an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Die Mezzosopranistin Ange Schubert (Berlin) gab einen Liederabend mit ausschließlich uraufgeführten Werken. Gleich ihr setzt sich die Elberfelder Konzertsängerin Elena Marx für die zeitgenössische Kunst ein (Eichendorff-Lieder von Weismann, Kuckuckslieder von Haas).

— Die Berliner Oratoriensängerin Minna Ebel-Wilde wurde nach einer erfolgreichen Konzertreise in der Tschecho-Slovakei für Dezember wieder nach Böhmen verpflichtet zu einer Aufführung von Georg Schumanns „Tränenkrüglein“ durch den Lehrergesangverein in Reichenberg.

— Nun hat auch Pasing seine IX. Symphonie gehabt. Sie fand ihre Aufführung am 16. Dez. unter Leitung von Jos. Suder und unter Mitwirkung der Münchner Künstler: Frau H. Gluth (Sopran), Frau Merkl-Oswald (Alt), Hans Depser (Tenor), R. Schmid (Baß).

— Johannes Reichert, der vor einiger Zeit wiederum die Leitung der Dresdner Volks-Singakademie übernommen hat, ist am 1. Oktober von seinem Posten als städtischer Musikdirektor in Teplitz-Schönau geschieden, auf dem er durch 15 Jahre in verdienstvoller Weise tätig war. Reichert gab Ende Juni seine Kündigung und sah sich hiezu dadurch veranlaßt, daß ihm seit geraumer Zeit von offizieller Seite Schwierigkeiten bereitet wurden, die ihm sein künstlerisches Wirken verleideten. Bei der Kündigung Reicherts spielte auch eine grundsätzliche Frage mit, die insbesondere in Fachkreisen Interesse begegnen dürfte. In öffentlicher Sitzung des Teplitzer Stadtverordnetenkollegiums wurden nämlich seitens eines Stadtverordneten, der dem Gebiete der Musik vollständig fernsteht, gegen Reichert Angriffe unternommen, gegen die sich dieser in einem Zeitungsartikel zur Wehr setzte, indem er in ruhiger, sachlicher Weise die einzelnen gegen ihn erhobenen Vorwürfe überzeugend widerlegte. Dieser Schritt Reicherts sollte nun zum Anlaß genommen werden, gegen ihn das Disziplinarverfahren einzuleiten, dies mit der Begründung, daß der städtische Musikdirektor jedem anderen städtischen Beamten gleichgestellt ist und selbst in künstlerischen Fragen gegen einen Stadtverordneten, auch wenn dieser im Unrecht wäre, in Zeitungen nicht polemisieren dürfe (!). Weitere Unstimmigkeiten, die in der Art der Behandlung der Kündigung später in die Erscheinung traten, bestimmten Reichert, auf seinem Entschlusse zu beharren, obwohl das Publikum in geradezu demonstrativer Weise für ihn Stellung genommen hatte. Der Fall Reichert darf jedenfalls als ein trauriger Beleg dafür gelten, daß Vertreter der Kunst in ihrem schwierigen Berufe da und dort bösen Unbilden ausgesetzt sind. (Sehr merkwürdig dabei ist — nach dem mir vorliegenden Material zu schließen — das Verhalten des Bürgermeisters, der eiertanzend bald als Privatmann, bald als Vorgesetzter mit Reichert verhandelte. D. Schr.)



Zum Gedächtnis unserer Toten



— Der Altmeister der französischen Musik, Camille Saint-Saëns (geb. 9. Okt. 1835 in Paris) ist am 16. Dezember 1921 auf einer Reise in Algier, wo er am 4. Dezember eingetroffen war und noch einer Aufführung der Oper „Lakme“ beigewohnt hatte, plötzlich verschieden. Saint-Saëns wurde vor dem Krieg, trotz gelegentlichen chauvinistischen Ausbrüchen, bei uns sehr geachtet und viel aufgeführt; von seinen Orchesterwerken wohl am meisten der virtuos gemachte „Phaëton“ und „Danse macabre“ (Totentanz), von seinen zahlreichen Bühnenwerken insbesondere „Samson und Dalila“. Während des Krieges gebärdete sich Saint-Saëns als einer der wütendsten Hasser des Deutschtums. Das darf uns jedoch das Bild des Komponisten, dem wir in einem der nächsten Hefte einen besonderen Aufsatz widmen werden, nicht trüben.

— Die einst hochgefeierte schwedische Sängerin Christine Nilsson (Gräfin Casa di Miranda) ist im Alter von 78 Jahren in Wexiö (Schweden) gestorben.

— In Wien starb, wie die „N. Fr. Pr.“ meldet, im 90. Lebensjahre Frl. Juliane Schachner, eine der wenigen Persönlichkeiten, die noch zu dem Verwandtenkreise Beethovens zählten, da die Schwester ihrer Mutter den Bruder Beethovens, Karl, geheiratet hatte.



Erst- und Neuaufführungen



— Das historische Singspiel „Der Geiger von Gundelfingen“, Text von Franz Schmid und Hans Albrecht, Musik von A. Bauer, ist in dem schwäbischen Städtchen Gundelfingen durch den dortigen Musikverein zur erfolgreichen Uraufführung gekommen.

— Die Oper „Elga“ von Erwin Lendvai erlebte unter Leitung von Kapellmeister Striegler an der Dresdner Staatsoper ihre erfolgreiche Uraufführung.

— In Kiel kam das Musikdrama „Esther“ von Albert Mattausch (Dichtung von Ernst Heinrich Bethge) zur Uraufführung.

— Am Braunschweiger Landestheater fand im Dezember die Uraufführung einer Spieloper „Johannisfest“ des Braunschweiger Kapellmeisters R. Hartung statt.

— Ein Märchenmelodram „Erlösung“ von Dr. Otto Chmel kam Mitte Dezember im Stadttheater zu Kaiserslautern zur Uraufführung.

— Das Märchenspiel „Frau Holle“ mit der Musik von H. Kramer (Kaiserslautern) fand seine erste Aufführung im Kasseler Staatstheater.

— Walter Braunfels' Oper „Die Vögel“ fand bei ihren Erstaufführungen in Berlin und Stuttgart starken Erfolg.

— Paul Scheinpflug brachte die Suite „Ein Traumspiel“ von Reznicek in Duisburg zu erfolgreicher Uraufführung.

— Hermann Henrich (Koblenz) brachte in den von ihm veranstalteten, hauptsächlich zeitgenössischer Musik gewidmeten Konzerten eine eigene Trio-Suite (B dur) für Oboe, Horn und Klavier (Op. 23)

zur Uraufführung. Das Programm des Konzertes verdient Beachtung: Beethoven: Horn-Sonate, Joseph Haas: „Ein Kränzlein Bagatellen" Op. 23 für Oboe und Klavier (Erstaufführung) und Henrich: Trio-Suite.

— Ein Capriccio für Violine und Orchester von Theodor Blümer gelangte unter Heinrich Labers Leitung in Gera durch Gustav Havemann zur Uraufführung.

— Von Jos. Eidens, einem Schüler Straeßers, ist in seiner Vaterstadt Aachen eine Sonate für Violine und Klavier erfolgreich uraufgeführt worden.

— In einem eigenen Kompositionsabend in München brachte Paul Seyboth (ein Bruder der Kammersängerin Anna Kämpfert) Lieder und Variationen für Klavier, Violine und Violoncell heraus, die durch die Einfachheit und Echtheit ihrer Sprache starken Eindruck hinterließen.

— In Bochum erzielte unter Leitung von Rud. Schulz-Dornburg die Uraufführung einer „Klänge des Schweigens und des Todes" betitelten Symphonie von Francesco Malipiero, dem Führer der jungitalienischen Moderne, einen starken Erfolg. Das Werk erschien im Verlage von D. Rahter, Hamburg-Leipzig.

— Im Dezember 1921 kam in einem Symphoniekonzert zu Baden-Baden unter des Komponisten Leitung ein „Symphonischer Prolog" von Johannes Schanze zur Erstaufführung. Das herbe Werk eines ernsten Musikers fand bei Presse und Publikum eine warmherzige Aufnahme.

— Als Neuheit brachte in Hannover in einem eigenen Konzert Wilh. Ferd. Gohlisch u. a. ein Adagio sostenuto aus seinem Violinkonzert heraus, das eine recht beifällige Aufnahme fand.

— In einem Konzert der Kapelle der Berliner Staatsoper gelangte unter Furtwänglers Leitung E. N. v. Rezniceks Variationen für großes Orchester und Baßsolo nach Chamissos Gedicht „Tragische Geschichte" zur Uraufführung.

— Der Dessoffsche Frauenchor in Frankfurt a. M. brachte den Zyklus „Venuskränzlein", Liebesgesänge nach altdeutschen Texten von Walter Rein, erstmals zu Gehör.

Unterrichtswesen

— An der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin werden Fortbildungskurse für Männerchordirigenten eingerichtet. Der erste dieser Kurse währt vom 18. bis 29. April 1922. Die Teilnahme ist unentgeltlich. An der Durchführung der Kurse ist der Deutsche Sängerbund beteiligt. An ihn sind auch Anmeldungen der Bewerber zu richten.

— Das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat die Dresdener Kammersängerin Eva Plaschke-von der Osten als Professorin für das dramatische Gesangslehrfach an die Hochschule für Musik in Berlin berufen.

— Zur wirtschaftlichen Aufrechterhaltung des altberühmten Leipziger Konservatoriums für Musik erlassen Senat, Kuratorium und Lehrerschaft des Instituts einen Aufruf, dem wir folgende Sätze entnehmen: Unter der Menge von Künstlern, die innerhalb der letzten 80 Jahre für die Entwicklung der Musik als Kunst und Wissenschaft maßgebend geworden sind, hat eine sehr große Anzahl die Grundlage ihres Weltrufes durch das Studium am Leipziger Konservatorium erworben und die für die Stadt Leipzig, den Freistaat Sachsen und für die Gestaltung der Musikpflege aller Länder hochragende Bedeutung dieses Lehr- und Ausbildungsinstitutes dargetan. Unter dem Weltkriege hatte die Anstalt schwer zu leiden und noch schwerer leidet sie unter seinen Folgen. Während die Ausgaben des Konservatoriums bei Aufrechterhaltung des vollen Betriebes um ein Vielfaches, entsprechend der allgemeinen Teuerungszunahme, wuchsen, gingen die Einnahmen ständig zurück. Die meisten Lehrergehälter reichen nicht bis an die untere Grenze des heutigen Einkommens ungelernter Arbeiter. Wohl wird sich nun durch einen von der Stadt gewährten Zuschuß und durch die Erhöhung der Schulgelder die finanzielle Lage des Konservatoriums bessern. Um ein solches Kunstinstitut aber lebensfähig zu erhalten, ihm die Möglichkeit zu geben, allen Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden, und um vor allem die Lehrer, welche in seltener Opferwilligkeit die Jahre hindurch bei minimalem Einkommen gearbeitet haben, wirklich ihren Verdiensten nach zu honorieren, dazu bedarf es weiterer Mittel. Werden diese nicht aufgebracht, dann muß unweigerlich das Leipziger Konservatorium, diese altberühmte Kulturstätte, zugrunde gehen. Darum ergeht in alle Welt, an die nach vielen Tausenden zählenden Freunde Aufruf und Bitte, ihre dem Konservatorium stets bewiesene wohlwollende Gesinnung mit aufhelfender und erhaltender Tat kund zu tun und zu seinem ferneren Gedeihen wertvolle Beiträge als Ehrenförderer, Stifter und Mitglieder einer Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums darzureichen. (Es ist eine Schmach, daß ein Institut wie das Leipziger betteln gehen muß, weil der Staat, der ein Riesenheer von Beamten durchfüttert, sich seiner nicht annimmt, obgleich er sicher einen hochwohlweisen Minister für Kunst und Wissenschaft mit einem Rattenkönig von Ministerialbeamten drumherum hat. D. Schr.)

— Den Rudolf-Hoffmann-Preis, der im Dezember im Hoffmannschen Konservatorium zu Bochum unter Vorsitz von Kapellmeister Schulz-Dornburg zum Austrag kam, gewann Karl Witz (I. Preis). Der II. Preis fiel an Frl. Kleberg (Bochum).

— In der letzten Hauptversammlung der „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" sprach Musikdirektor W. Rott über die bisherigen Erfolge der Zusammenarbeit der Institutsleiter und Privatmusiklehrkräfte. Ausmerzung der unlauteren Elemente, Ferienbezahlung, bessere Honorare, Wohlfahrtseinrichtungen, Gründung einer Sterbekasse und eines Alters- und Ferienheimes wären die rein wirtschaftlichen Erfolge. Erreichte Ziele ideeller Art sind die Errichtung eines Seminars, Bildung von Ortsgruppen im Reiche und Zusammenschluß aller bedeutenden Organisationen. Ludwig (Breslau), Vorsitzender des Provinzialverbandes Schlesien, berichtete über die Erfolge in der Provinz. Hugo Kaun wurde einstimmig zum Ersten Vorsitzenden der O.D.M. gewählt, W. Rott zum zweiten. Nach der Wahl schritt man zur Beschlußfassung über ein eigenes Presseorgan. Im Interesse der Organisation im allgemeinen wie im einzelnen soll „Das Deutsche Musikblatt", Zeitschrift für Musikpflege und Unterrichtswesen, eine Pflegestätte des geistigen und wirtschaftlichen Lebens unseres Berufes werden. Das Organ wurde einstimmig genehmigt.

Auslands-Nachrichten

— In Buenos-Aires hat sich unter Führung des Kapellmeisters Erich Ochs ein deutsches Symphonie-Orchester gebildet und mit seinem ersten Konzert großen Erfolg gefunden.

— Wolf-Ferraris Chorwerk „Das neue Leben" (La vita nuova) wird in diesem Winter zum erstenmal in Buenos-Aires aufgeführt. Auch in den Vereinigten Staaten wird das Werk zur Aufführung kommen.

— In Lüttich hat sich ein Komitee gebildet, das den hundertsten Geburtstag César Francks, des größten Komponisten, den Belgien hervorgebracht hat, durch große Festlichkeiten feiern will. U. a. ist ein internationales Musikfest mit Werken Francks geplant, die Aufführung einer bisher unbekannten Oper „Rebekka", sowie die Enthüllung eines Denkmals für den Meister.

— Mussorgskys „Boris Godunow", der an verschiedenen deutschen Bühnen mit so großem Erfolg aufgenommen wurde, ist nun auch in Brüssel am Theater de la Monnaie aufgeführt und lebhaft begrüßt worden.

— Paul Dukas, Gabriel Pierné und Maurice Ravel sind zu Mitgliedern der Kgl. Akademie in Stockholm ernannt worden.

— Georges Hues Oper „Dans l'ombre de la Cathédrale" wird mit großem, andauerndem Erfolg in der Opéra-Comique (musikal. Leitung: Alphonse Catherine) aufgeführt.

— In der Comédie-Française kam das dramatische Gedicht „Les Noces Corinthiennes" von Anatole France mit der Musik von Henri Busser zur Aufführung.

— Koussewitzky brachte in einem Konzert in Paris außer Beethovens Egmont-Ouvertüre und einem Klavierkonzert von Rachmaninoff (Solist: Cortot) als Neuheit Honeggers „Horace victorieux" (Der siegreiche Horatier) sowie, für Paris bis dahin unbekannt, H. Wolfs „Feuerreiter" und Brahms' „Schicksalslied" heraus.

— In den Pariser Concerts Colonne wurde E. Blochs „Schelomo" im November zur ersten Aufführung in Frankreich gebracht. Bloch ist Schweizer und wirkt jetzt seit einer Reihe von Jahren in Amerika.

— Eine neue Symphonie von Albert Roussel wird diesen Winter in Paris in den Pasdeloup-Konzerten zur ersten Aufführung kommen.

— Die Nationaloper in Amsterdam brachte Richard Wagners „Meistersinger" in holländischer Sprache zur Aufführung unter Albert v. Raaltes musikalischer Leitung. Für die Inszenierung und Spielleitung war Oberregisseur Eugen Mehler vom Deutschen Nationaltheater in Weimar berufen worden.

— In Amsterdam soll demnächst eine internationale Theater- und Musikausstellung eröffnet werden.

— Mattia Battistini ist von der italienischen Regierung unter Verleihung des Maltheserordens in den Adelsstand erhoben worden.

— Franco Alfanos Oper „Sakuntala" hat bei ihrer Uraufführung in Bologna großen Erfolg gehabt. An neuen Opern italienischer Komponisten verheißt die neue Spielzeit außerdem „Debora und Jaële" von Ildebr. Pizzetti (Mailand, Skala), „Romeo und Julia" von R. Zandonei (Rom, Costanzi), „La figlia di re" von Adr. Lualdi (Turin, Regio).

— Henri Marteau ist zum Dirigenten der Symphoniekonzerte in Malmö ernannt worden.

— Das deutsche Operngastspiel in Madrid hat mit einer Parsifalaufführung unter Leitung von Leo Blech begonnen.

— Unter der Leitung Lamotte de Grignons veranstaltet das Symphonieorchester von Barcelona eine Reihe von Konzerten, die ausschließlich Werken spanischer Komponisten gewidmet sind. Zur Aufführung kommen Werke von T. Breton, Turina, J. Guridi, M. J. Cassado, J. Pahissa, L. de Grignon, Sancho Marraco, E. Morera, And. Isasi, Granados, Alio, Lambert, Zamacoïs, J. Garreta, C. del Campo, Amélia.

— Im ungarischen Opernhaus zu Budapest erlebte am 15. Dez. 1921 „Prinzessin Malve", phantast. Ballett in 3 Akten von Eugen Kéméndy, Musik vom Operndirektor Raoul Mäder, seine Uraufführung.

— „Vita nuova“, ein weltliches Oratorium von Eugen Hubay, fand in Budapest seine Uraufführung unter Leitung des Komponisten im Rahmen der Dante-Gedächtnisfeier. Das auf Dantes gleichnamigem Sonettenzyklus fußende, für Tenorsolo, gemischten und Kinderchor, Orgel und großes Orchester geschriebene Werk ist für seine Dimensionen zu homophon gehalten und vermag auch thematisch seinen technischen Ansprüchen nichts Gleichwertiges gegenüberzustellen.

Vermischte Nachrichten

— Eine Anzahl Bruckner-Handschriften sind aus dem städtischen Museum in Wels gestohlen worden, und zwar: Vierstimmige Choralmesse, 1844; Messe in C für Orgel, Alt und zwei Hörner; vierstimmiger Choral; gemischter Chor „Das edle Herz“, Dezember 1857; „Vor Arneths Grab“ für vier Männerstimmen mit Posaunen in f moll; vierstimmiger Männerchor auf das Geburtsfest des Dechants von Ems, 1845; Männerchor „Die Geburt“ in Des, 1852; zwei vierstimmige Mottos für Männerstimmen in D und A, 1851; zwei Totenlieder, vierstimmig, für gemischten Chor, 1852. Außerdem fiel dem Dieb ein Brief Bruckners an seinen Freund und Studiengenossen Josef Seibert, datiert: St. Florian 19. März 1852 in die Hände.

— Der Münchner Wunderhorn-Verlag, vor etwa 12 Jahren begründet von dem im Weltkrieg gefallenen Ludwig Schittler, der sich hauptsächlich der jungen Münchner Kunst von J. Haas, J. Weismann, A. Reuß, G. Rüdinger, Heinrich Kaspar Schmid u. a. angenommen hatte, ist in den Besitz von Dr. Tischer, dem Inhaber des Musikverlages Tischer & Jagenberg, übergegangen. Die Zentrale der vereinigten Verlage ist in Köln; Leipzig und München erhalten Filialen.

— In der Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen „Die Musik“, die von Dr. Richard Strauß begründet, jetzt von Arthur Seidel weitergeführt wird, sind drei bemerkenswerte Neuerscheinungen zu verzeichnen. Siegmund v. Hauseggers gesammelte Aufsätze „Betrachtungen zur Kunst“ bieten zum ersten Male im Rahmen dieses Unternehmens eine Auswahl lesenswerter Eigenschriften eines schaffenden bedeutenden Tonkünstlers, während der Reger-Band Karl Hasses neben der gediegenen biographischen Würdigung des Meisters aus sachkundiger Feder im Anhang zum ersten Male Regers mannigfache Gelegenheitsaufsätze übersichtlich und vollständig zusammenstellt. Die von Arthur Seidl verfaßte Charakteristik Hans Pfitzners dürfte um so mehr das allgemeine Interesse erregen, als zeitgenössische Literatur über diesen vielumstrittenen Komponisten der „Deutschen Seele“ nur sehr spärlich vorhanden ist.

— In München hat sich eine Vereinigung gebildet, um der spanischen Musik in Deutschland Eingang zu verschaffen. An der Spitze des Komitees stehen Generalmusikdirektor Bruno Walter und Siegmund v. Hausegger. Unter Mitwirkung erster Kräfte der Münchner Oper und des Konzertvereinsorchesters soll in den nächsten Monaten unter Leitung des spanischen Kapellmeisters Benedito ein spanisches Konzert stattfinden.

— Eines der wertvollsten italienischen Meisterinstrumente, die unter dem Namen „die bemalte Violine“ bekannte Amati-Geige aus dem Jahre 1551, ist für 50 000 Dollar in den Besitz der amerikanischen Geigerin Maya Bang gelangt. Die Geige gehörte einst den Königen von Frankreich und war zuletzt Eigentum des Zaren Nikolaus. Sie wurde von Rubens mit den Wappen und Emblemen der Bourbonen bemalt. Nach der französischen Revolution gelangte sie in den Besitz des russischen Hofes. Mozart hat am Hofe von Versailles auf diesem Instrument gespielt. (Hoffentlich hat sich Maya mit der bemalten Geige nicht anschmieren lassen.)

— In Wien hat man die Pastoralsymphonie verfilmt! (Na endlich! Wir empfehlen als Fortsetzung IX. Symphonie und „Missa solemnis“. Auch Bruckner ist zeitgemäß.)

— Schubert wird aufs neue, diesmal von den Herren Dannenberg und O. Strauß, in einem Singspiel „Hannerl und Schubert“ ausgeplündert. Leichenschänderei ist ein einträgliches Geschäft. Gibt es gegen diese Art Piraten keine gesetzlichen Handhaben? D. Schr.)

* * *

— Berichtigung. Der Aufsatz „Weihnachtslieder“ in Heft 6 stammt von Dr. Karl Storck †. — Der Verfasser des Hugo Wolf-Buches (s. Besprechungen S. 95, 2. Spalte) heißt Hellmer.

* * *

☞ Bei der Post in Verlust geratene Nummern der „Neuen Musik-Zeitung“ können nur gegen Einsendung der Postgebühr von Mk. 1.— für die Nummer nachgeliefert werden. Seitens des Verlags erfolgt der Versand stets mit größter Sorgfalt. Die Adressen werden, nachdem sie ausgeschrieben, regelmäßig vor Abgang von zwei Personen an Hand der Versandliste verglichen, wodurch das Uebersehen eines Abonnenten völlig ausgeschlossen ist.

Schluß des Blattes am 29. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 19. Januar, des nächsten Heftes am 2. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 9

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 3.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 60.—, im übrigen Ausland Mark 120.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 9417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Die Entwicklung der Opera buffa bis Pergolesi.

Von Lothar Jansen (Augsburg).

Wenn wir in der Entwicklung der Oper einen im allgemeinen Weltgeschehen doch verhältnismäßig geringen Zeitraum von 80 Jahren überspringen, also etwa die Zeit um 1680—1700 betrachten, so wird es uns erst mit aller Macht klar, welch quellenden Reichtum an Keimen diese Schöpfung der Renaissance in sich bergen mußte, um in einer so kurzen Spanne Zeit sich dermaßen tropisch entwickeln zu können, daß man an dem kraftstrotzenden farbenglühenden Gewächs dieser Zeit kaum die Wurzeln der bescheidenen, duftarmen und nüchternen Pflanze von 1600 findet — und doch trieb das Treibhauserzeugnis von 1680 aus denselben Wurzeln seine üppigen Blüten hervor.

Wie sehr hatte sich die Oper verändert! Von dem, was man ursprünglich wollte, war kaum mehr was übriggeblieben; an ein Musikdrama dachte in Neapel um 1680 kein Mensch mehr. Die Musik war despotische Alleinherrscherin in der ernsten Oper, und man erwartete gar nichts anderes, als möglichst viele schöne und gut gesungene Töne und Tonkomplexe, Arien und höchstens Duette zu hören. Die Monodie, die 1600 als Mittel zum Zweck neu „erfunden" worden war, hatte sich immer mehr lediglich zum Selbstzweck ausgebildet. „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los." Auch alle anderen Zutaten zur Oper, wie vor allem spannende, erhebende Handlung, Maschineneffekte, Ballette und schöne Dekorationen waren von der Musik immer mehr verdrängt worden, und wenn man will, so kann man dies bis zu einem gewissen Grade als Fortschritt bezeichnen. Ein enormer Fortschritt wäre es sicher gewesen, wenn mit diesem schwindenden Sinn für die Aeußerlichkeiten des Musikdramas eine sich steigernde Vorliebe für innerliche, psychologische Anwendung des neuen Stiles Hand in Hand gegangen wäre. Da fehlte es aber weit. Scarlatti, dem wir als echtem Psychologen auch auf einem Gebiet begegnen werden, das in dieser Hinsicht viel wertvoller ist als die ernste Oper, nämlich bei Besprechung der opera buffa, war ein weißer Rabe insofern, als er noch in dieser einseitig musikalisch-äußerlichen Form der opera seria geniale psychologisch wahre Einzelzüge aufweist. Leider erkannten seine Schüler gerade diese wertvolle Seite nicht und ahmten sie nicht nach, sondern folgten ihm vielmehr in seinen Fehlern, auf Bahnen seiner Musik, die man als Abwege betrachten muß. Es wimmelte von nun an von Deklamationsfehlern, von äußerlich virtuosen Gesangsschwierigkeiten, von musikalischen Unwahrscheinlichkeiten in der opera seria, und sie wurde immer langweiliger und oberflächlicher, besonders auch noch, weil man kurze Zeit nach Scarlatti eine ja ziemlich notwendige, aber doch nicht glückbringende Operation an ihr vornahm, indem man nämlich aus stilistischen Gründen und aus Gründen der Proportion die immer ausgedehnteren Buffopartien vollständig ausmerzte. Die Dame Oper jagte ihre immer frecher sich gebärdende Zofe endgültig aus ihren Räumen, um fortan ungestört von deren Anmaßung in ihrem Reich Alleinherrscherin zu sein. Es wäre vielleicht besser für sie gewesen, sie hätte es nicht getan, denn die Zofe war froh, ihrer gestrengen Herrin entronnen zu sein, „machte sich selbständig", tat einiges für ihre Bildung, und fein herausgeputzt trat sie nun auf als sehr ernsthafte Rivalin ihrer Herrin, und hatte diese gar bald aus dem Felde geschlagen. Die Zofe war die opera buffa, das Kind des Volks, die Demokratin aus Neapel, und es ist nun Zeit, deren Entwicklung etwas zu verfolgen.

Die Keime der italienischen opera buffa sind so alt wie die Menschheit selbst, und das, was sie vorwiegend darstellte, war stets etwas Hauptsächliches im Menschen gewesen: der Eros. Um die verschiedenen Arten der Liebe — Arten, die oft sehr differenziert ausgedrückt sein können — drehte sich das Stoffgebiet der opera buffa als eines echten Kindes aus dem Volke. Das Menschliche auch in seiner Schwäche wurde Gegenstand der Darstellung; dazu kamen andere Elemente (die aber alle den Grundgedanken untergeordnet wurden), vor allem die Verkleidung, die Maskerade und damit ein romantisches Element. Denn schließlich ist Maskerade, Verdecken der eigentlichen Persönlichkeit, immer etwas einigermaßen Unwirkliches und läßt der Phantasie Spielraum, gerade so wie es der Fall ist bei ernst romantischen Stoffen. Diese Romantik war aber nun keine Sehnsucht hochstehender Menschen nach einer anderen Welt, die besser sei, sondern entsprang vielmehr den primitiven Bedürfnissen des niederen Volkes, einmal das Leben unter einer anderen Form als der gewöhnlichen trivialen kennen zu lernen. Die Freude an der Verkleidung war in Italien seit dem Altertum, seit den Saturnalien der Römer wachgeblieben und hatte im Mittelalter, obwohl der Kirche nicht sehr erwünscht, sich in den Maskeraden etwas hervorgetraut. Mit der Einführung der Oper hatte man nun auch eine Form gefunden, in der sich diese Freude am Eros und an der primitiven Romantik recht austoben konnte. Dazu kam noch, daß der „Mensch" Gegenstand der Darstellung wurde; ursprünglich der Mensch in seiner höchsten Vollendung der Held, der Gott. Aber warum sollte man nicht auch das Menschlein mit all seinen Schwächen und Vorzügen zur Erscheinung bringen können? Gerade dafür war man ja sehr geeignet; denken wir nur an die scharfe Beobachtungsgabe, an die instinktive Menschenkenntnis aller Romanen, so werden wir begreifen können, daß die Möglichkeit, diese Gabe künstlerisch zu verwerten, Vollblutromanen wie die Neapolitaner reizen mußte. Dazu kam noch der ganze Nationalcharakter in Neapel, der zum leichtsinnigen Genießen auch in erotischen Dingen neigt; die Liebe zum Gesang an und für sich, der weiche sangliche Dialekt und dann vor allem die starke komisch-schauspielerische Begabung des Italieners überhaupt und des Neapolitaners im besonderen. Man hat ja heutzutage noch in Italien sehr häufig den Eindruck, daß man auf eine große Bühne tritt, in der rings die prächtigen, etwas auf den Effekt berechneten Dekorationen stehen — die italienische Landschaft und Stadt — und auf der allenthalben ein lustiges begabtes Völkchen mimt lediglich aus Freude am Theaterspielen. Die opera buffa mußte einfach in Italien geboren werden. Die Keime waren, und darauf lege ich immer wieder Wert bei der ganzen Entwickelungsgeschichte, latent immer vorhanden und wurden nun geweckt durch die Möglichkeit einer Form, in der

man sein Talent ausdrücken konnte. Die Anfänge waren recht bescheidener Art. Die opera buffa war, wie schon gesagt, zuerst Dienerin der ernsten Oper, als solche abhängig und nicht in der Lage, alle ihre Werte voll zu entfalten. Das hatte andererseits den Vorzug, gewissermaßen unbelästigt in der Stille den Reifeprozeß durchzumachen, und wir finden tatsächlich, daß die ersten selbständigen opere buffe, wie sie ungefähr 1700 in die Operngeschichte eintreten, in ihrer Art schon recht ausgereift sind und wenig Unentwickeltes an sich haben.

Die eigentliche opera buffa ist entstanden durch immer größere Ausbreitung einzelner komischer Partien in der ernsten Oper und aus den kleinen lustigen Stückchen, den Intermezzi, die zur Erholung für die Zuschauer, damit sie doch nicht immer den hohen Anforderungen der ernsten Oper folgen mußten, in das Musikdrama (alten italienischen Stils) eingestreut wurden, etwa so, wie man nach der antiken Tragödie, dem hehren Vorbild der Renaissanceoper, ein Satyrspiel dem Zuschauer als leichtere Kost darbot. Die Rekonstruktionsfreudigkeit unserer artistisch veranlagten Zeit setzt uns in die Lage, uns eine ziemlich gute Vorstellung davon zu machen, wie die beiden grundverschiedenen Elemente durcheinander gemischt waren und welche wenn auch losen Zusammenhänge sie untereinander hatten. Wir brauchen uns nur die „Ariadne“ von Richard Strauß anzusehen, um uns ein ganz gutes Bild davon malen zu können, wie ungefähr so eine ernste Oper mit Intermezzi versetzt, aussah. Auch die Stoffgebiete der alten italienischen Oper und ihrer Intermezzi sind in dem modernen Werk beibehalten worden. Der Ernst wird vertreten durch die Antike; der Scherz, das Intermezzo, das uns hier vor allem interessiert, nachdem wir die ernste Oper bereits gründlich behandelt haben, nimmt seine Figuren und seine musikalischen Elemente aus der Volkskunst, nämlich aus der „commedia dell'arte“, der Stegreifkomödie, in textlicher Hinsicht und aus dem Schatz der Volksmusik in musikalischer Beziehung. Die commedia dell'arte, entstanden aus der Improvisationslust der Italiener, ist sehr alt. Schon zur Zeit Boccaccios wird ihrer Erwähnung getan als einer schon ziemlich ausgebildeten Kunstform. Sie war eng verknüpft mit der Vorliebe für Mummenschanz, mit den Maskeraden, so sehr, daß beide eine große Einheit bildeten. Die Textvorwürfe der commedia dell'arte waren stets oft recht derber, erotischer Natur. Ein Ehekonflikt wurde geschildert mit der ganzen leichten Auffassung der Südländer in bezug auf solche Dinge. Pagliaccio oder Pulicenella war der betrogene Ehegatte der Colombina[1], die ihrerseits dem Arlecchino ihre Neigung geschenkt hatte[2]. Oder auch Pulicenella hatte ein alterndes Weib und suchte bei jüngeren Zerstreuung; dann ist ganz stereotyp Colombina seine „ultima conquista“ („letzte Eroberung“). Weitere Figuren neben diesen hauptsächlichsten drei oder vier sind dann sehr oft der übertölpelte Vater, Onkel oder Vormund, Pantalone, meist ein reicher, etwas geiziger Kaufmann, der gern sein Mündel heiraten möchte, die ihn aber natürlich nicht mag und schon einen Jungen erkoren hat. Die daraus sich entspinnenden Intrigen und Verwechslungen leitet irgend ein pfiffiges Kind aus dem Volke: eine Zofe, ein Barbier etwa, oder ein geriebener Diener, oder gar — und das treffen wir sehr häufig[3], ein echt italienisches Erzeugnis, ein gewerbsmäßiger Intrigant. Das ist der Typenschatz der „commedia dell'arte“, wie er vollständig in die Intermezzi und in die daraus entstandenen opere buffe übergegangen ist. Das Volk hielt an diesen ihm lieb gewordenen Figuren — lieb geworden, weil sie aus seiner Mitte stammten und deshalb dem allgemeinen Verständnis zugänglich waren — mit der größten Zähigkeit fest, und wir müssen uns gar nicht wundern, daß die opera buffa einen ausgeprägt konservativen Charakter aufweist; so ist es sehr leicht erklärlich, daß wir noch 1816 im „Barbier von Sevilla“ und sogar noch ein Vierteljahrhundert später im „Don Pasquale“ Donizettis viele Elemente der Stegreifkomödie, des Intermezzos und der alten opera buffa wieder finden. Nehmen wir, um die Zusammensetzung der Komödie einmal recht klar vor Augen zu haben, konkrete Beispiele der Typen, wie wir sie in der Stegreifkomödie finden, Beispiele, die uns der „Barbier“ Rossinis bietet: Bartolo ist der übertölpelte alte Vormund (Pantalone), Rosina sein Mündel (Colombina und ähnliches), Almaviva der begünstigte junge Liebhaber; Figaro, der Mann aus dem Volke, leitet die feine Intrige, Basilio ist der gewerbsmäßige Intrigant[1].

Zu diesen Haupttypen kamen natürlich noch viele andere, vor allem in der eigentlichen opera buffa, so z. B. der bestochene Notar, wie wir ihn vorfinden in fast allen uns bekannten Werken der italienischen Oper, in Mozarts „Figaro“ (Don Curzio) und „Cosi fan tutte“ (hier allerdings von Despina fingiert), in Rossinis „Barbier“ und in Donizettis „Don Pasquale“, in der „heimlichen Ehe“ (Cimarosa), ja er hat sich heraufgeschlichen bis in den Straußschen „Rosenkavalier“, den wir schon einmal in diesem Zusammenhang genannt haben. Die Namen der nebensächlicheren Figuren sind mannigfaltig, kehren aber leicht verändert — ebenso, wie etwa die Liebhaber Molières immer „so ähnlich“ heißen — immer wieder, ein weiteres Symptom für den wesentlich typischen Charakter der Stegreifkomödie und der opera buffa. Männer sind: Luccio, Micco, Masillo, Colarienzo („Luftikus“?) Ciccariello und ähnliche. Frauen: Rita („Gretel“), Tolla, Chiarella („Blondchen“), Beluccia („Tausendschönchen“), Graziella, Nanella („Nannerl“) usw. Alte Weiber, oder auch nur die alternde Gattin des Pulicenella heißen Pepa, Zeza, Tenza. Dieser letztere Typ, die Frau im gefährlichen Alter, bot den in diesen Dingen erbarmungslosen Romanen eine besonders erwünschte Gelegenheit zur Karikatur. Die Tragik, die in einer solchen Figur liegen kann, wurde natürlich gänzlich beiseite gelassen, man gestaltete nur das rein Komische aus, wie überhaupt zu sagen ist, daß wir in der opera buffa in ihrer Reinzucht kaum je auch nur auf den Funken einer Gemütsbewegung stoßen. Denken wir dabei gleich wieder an Rossinis „Barbier“, der ein echtes Werk der rein komischen, empfindungslosen Gattung ist. Treffen wir einmal auf solch ein Gemütsmoment, so müssen wir es in diesem Zusammenhang besonders anerkennen. Die durch ihre unzeitgemäße Verliebtheit lächerlich wirkende alternde Frau hat sich in der opera buffa lang erhalten und wurde aus ihr in verwandte Gebiete, die sich aus der opera buffa entwickelten, übernommen. Den Typ der männersüchtigen Alten finden wir z. B. in der Marcellina des „Figaro“ und „Barbier“. Besonders ausgebeutet wurden die Möglichkeiten der Figur in jenem Kunstzweig, der gewissermaßen als Tochter der opera buffa und der opéra comique angesehen werden muß, in der Operette, die überhaupt sehr viel Elemente der opera buffa übernahm, so sehr, daß man die besten Erzeugnisse der Operette auch musikalisch ganz gut als etwas leichtere opera buffa auffassen kann. Eines der besten Werke dieser Art, der „Boccaccio“ von Suppé, ist auch in vieler anderer Beziehung, besonders im Milieu und im Zeitkolorit, ein getreues Abbild der italienischen opera buffa, und künstlerisch viel wertvoller als manche Erzeugnisse der letzteren. Von einem Typ habe ich noch kein konkretes Beispiel angeführt, von der durchtriebenen, hochintellektuellen, gemütslosen Zofe. Das Ideal in dieser Beziehung wird stets die Despina („Cosi fan tutte“) Mozarts bleiben, die uns gleichzeitig ein Beweis dafür ist, daß der Alleskönner Mozart auch Unübertreffliches leisten konnte auf einem Gebiet, das ihm so ungeheuer fern lag wie gerade die Schilderung eines absolut gemütslosen Menschen.

Einzelne dieser Typen lernte man nun schon als komische oder oft recht breit ausgeführte Bestandteile der ernsten Oper kennen. Wir denken dabei sogar noch an Caronte, den gemütlichen Pförtner der Unterwelt, wie er uns schon in ganz frühen Werken entgegentritt, vor allem aber an den intrigen-

[1] Die Ironie, ein Hauptmoment der Stegreifkomödie, liegt hier schon in der Namengebung; colombina heißt „Täubchen“, also Sinnbild der Unschuld und Keuschheit.

[2] Dies auch der Konflikt der Stegreifkomödie in Leoncavallos „Bajazzi“.

[3] Z. B. auch noch in Strauß' „Rosenkavalier“, der stilistisch natürlich auch von der opera buffa herkommt.

[1] Für „Don Pasquale“ analog: Pasquale, Norma, Ernesto, Malatesta.

gewandten Raisonneur Momus in Cestis „Pomo d'oro", an die Amme Filaura, die aber, und das ist ein sehr feiner Zug Cestis, durchaus nichts von der komischen Alten an sich hat, was gar nicht zu ihrer warmen Menschlichkeit passen würde, sondern die uns in ihrer intellektuellen Seite weit mehr an die pfiffige Zofe erinnert, wie ich oben schon ausführte. Endlich wäre noch zu erwähnen der lustige Diener Lesbo in Scarlattis „Rosaura". Daß diese Personen in der ernsten Oper immer mehr Platz beanspruchten, daß schließlich auch die Intermezzi immer breiter wurden, war der Grund zur Katastrophe, die unbedingt kommen mußte: daß man nämlich die komische Oper endgültig von dem Ernst des Musikdramas trennte und sie sich selbst überließ. Diese Katastrophe ist der opera buffa aber recht gut bekommen. Der besprochene entwicklungsgeschichtlich bedeutende Moment fällt ungefähr in die Jahre um 1700. In dieser Zeit erschien die erste selbständige opera buffa „Patrò Calienno della Costa" (1709) des Orefice. Wie auf ein gegebenes Zeichen hin schossen nun die Erzeugnisse der komisch-musikalischen Muse, Pilzen gleich, aus der Erde. Wieder ein Beweis, welch reiche entwickelungsfähige Keime auch in dieser Beziehung latent vorhanden waren und nur auf die Gelegenheit warteten, sich zu entfalten. Will man die musikalische Entwicklung der opera buffa verfolgen, so muß man auch das Intermezzo heranziehen. Dieser Kunstzweig übrigens blühte besonders in Venedig, das aber trotzdem keinen allzugroßen Einfluß gehabt hat. Neapel war und blieb der Vorort auf dem Gebiet. An Intermezzi, die uns aber oft nur teilweise erhalten sind, nenne ich eines aus der ältesten Zeit der Oper, betitelt „Che soffre speri" („Wer leidet, darf doch hoffen"). Textlich erhalten ist uns der „Paglietta Geluso" („Kasperl ist eifersüchtig"). (Die Verfasser sind meist unbekannt, was echt volkstümlich ist, denken wir nur an das ebenfalls anonyme Volkslied.) Gerade dies letztere Intermezzo zeigt uns aber, daß wir gleich zu Anfang wenn auch selten, so doch manchmal fein beobachtete echt menschliche Züge finden, und daß der Text nicht durchweg derbkomisch, sondern oft recht stimmungsvoll und zartsinnig sein konnte. Ein Stück aus dem „Paglietta Geluso" (in neapolitanischem Dialekt) setze ich hierher, um meine Angabe zu begründen. Es heißt:

(Recitativo)

„Amico, ha cchiù de n'anno che non veo Nenna mia,
Chella faccia de fata rossa e ghianca,
E tu me staie a dire: che te manca?

(Aria)

Che la manca a chill' auciello
Che sta dinto a la gaiola,
Magne, veve, zompa, vola
E s'accide a sospera!

Tu dirrai ca va cercanno,
Libertà lo poveriello.
Ma te 'nganne, va chiammanno
La compagna che non ha!"

Verdeutscht etwa:

Rezitativ:

Mein Lieber, ein Jahr schon ist es,
daß ich misse meine Nenna,
jenes Feengesichtchen zartrot und blühweiß,
und doch kannst du fragen: was mir fehle?

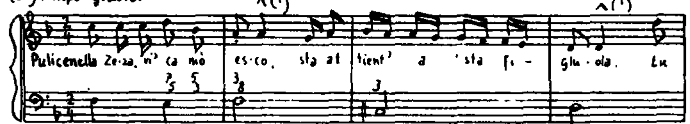
Arie:

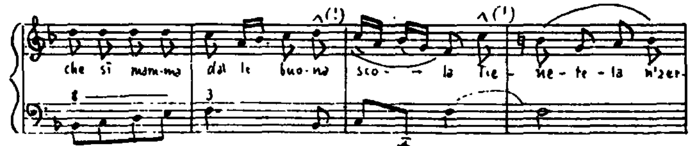
Was doch quält wohl jenes arme
kleine Vöglein hinterm Gitter,
wo es ißt, trinkt, flattert . . . zittert,
und vor Jammer sich verzehrt.
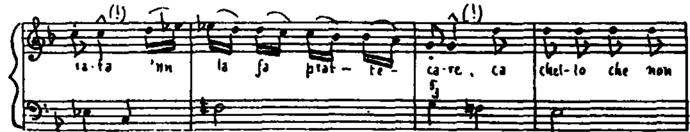
Meinst du, daß nach Freiheit trachtet
's arme Tierchen so voll Harme?
Freund, du irrst; voll Sehnsucht schmachtet's
Ach, sein Weibchen es begehrt.

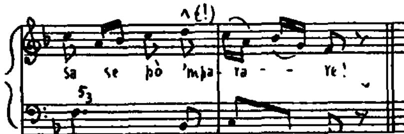
Doch genug der grauen Theorie über rein textliche Angelegenheiten. Am lebendigsten wird die opera buffa zweifellos vor uns stehen, wenn wir sie durch musikalische Beispiele erläutern.

Aus einem alten Intermezzo (der Name tut nichts zur Sache) möchte ich ein Beispiel
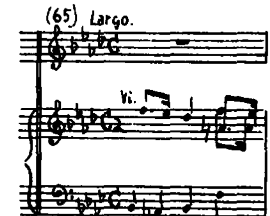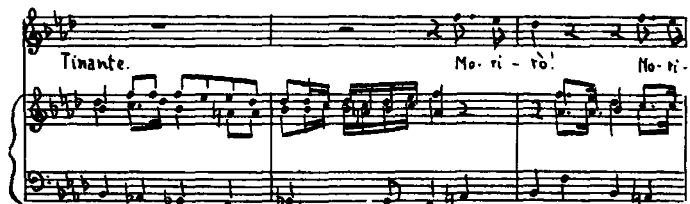






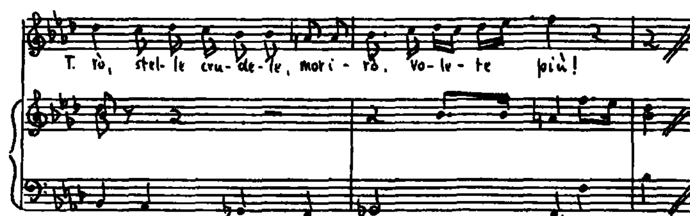


geben, ein kleines Liedchen von außerordentlicher Grazie, eben echte Volksmusik, das auch formell sehr reizvoll ist und zeigt, daß instinktiver Formensinn im Volke durchaus nicht erstorben war. Das Beispiel ist in jeder Beziehung interessant, modulatorisch (im IV. Takt sind wir bereits in d moll), harmonisch durch seine Vorhaltsbildungen, und melodisch durch seine flüssige Grazie, formell als Ganzes in seiner Periodenbildung. Wir haben sieben aneinandergereihte Zweitakter = zwei Siebentakter.

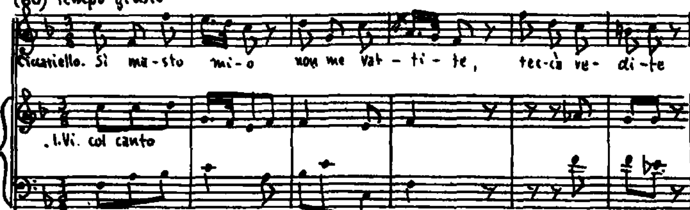


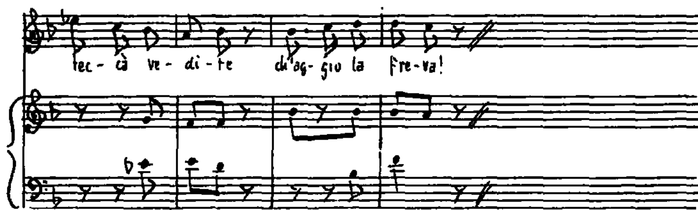
Schon im Intermezzo finden wir ein musikalisches Moment, das später große Bedeutung erlangen sollte, das leicht Karikierte, Parodistische, Ironische. In „lo schiavo di sua moglie" (1671) des Provenzale steht diese Stelle.
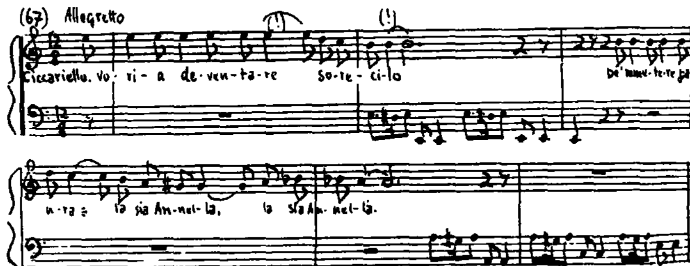




Hier zieht das Orchester die singende Person dadurch ins Lächerliche, daß es das etwas übertrieben Schmerzliche und darum nicht ganz echte Thema „moriro" bereits in der Einleitung vorausnimmt und dann immer wieder gewissermaßen unterstreichend wiederholt. Eine recht fortgeschrittene komische Oper (ca. 1720) ist die neapolitanische Dialektoper „Zite n'galera" von Leonardo da Vinci. An einigen Beispielen daraus werden wir verschiedene Eigentümlichkeiten der opera buffa kennen lernen. Da zeigt sich
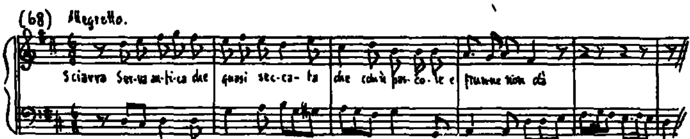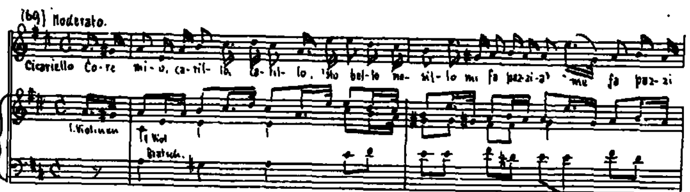




zuerst das echte Volkslied, eine Musik, wie wir sie heute noch überall in Italien auf der Straße hören könnten. Etwas ganz ähnlicher Art, auch ein Gassenhauer im besten Sinn, singt dieselbe Person, der junge Barbier Ciccariello an einer anderen Stelle.

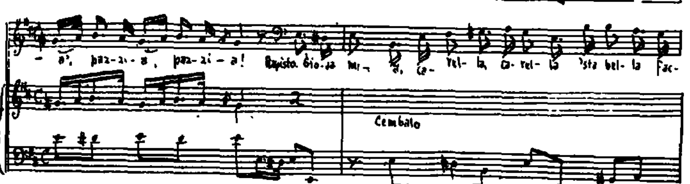


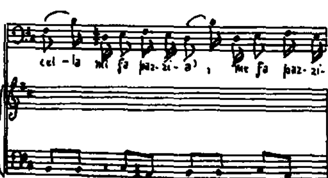
Besonders bemerkenswert ist dieses Lied durch den echt neapolitanischen Rhythmus der Singstimme. Ganz „echt" ist der zweite Takt und ebenso der fünfte, das lange, etwas plärrende Aushalten der klangvollen Endsilbe auf o—. Wenn man die Stelle sieht, fällt einem sofort tausenderlei ein, was man im modernen Italien auf der Straße gehört hat. Eine sehr selbständige Baßführung, sozusagen eine eigene Baßmelodie weist das Lied eines Bauern auf:
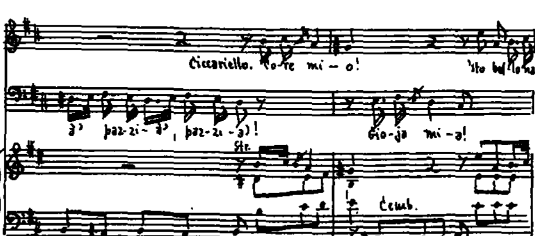


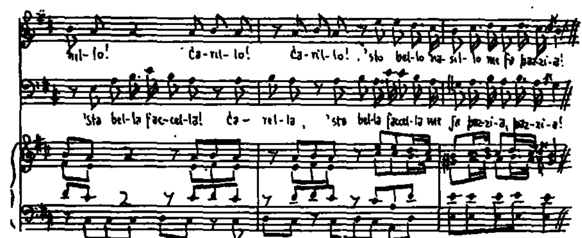
und gerade diese melodische Selbständigkeit des Basses ist außerordentlich charakteristisch für die italienische opera buffa. Sehr interessant und scharf beobachtet sind zwei Szenen (scena d'amore



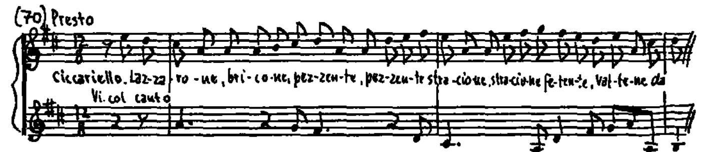








und scena di sdegno)



die uns ein Theater auf dem Theater vorführen. Die Gewohnheit, auf die eigentliche Szene nochmals eine eingeschachtelte Bühne zu bringen[1], ist typisch für die italienische opera buffa, eben ein Ausfluß des Improvisationstalentes. Das erstere Beispiel zeigt eine Formvollendung, wie wir sie auch in der späteren opera buffa kaum übertroffen finden. Alles ist gleich bewundernswert, die gute Stimmführung, der graziöse punktierte Rhythmus und die charakteristische Melodie. Das zweite Beispiel mit seiner aufgeregten zankenden Melodie spricht für sich selbst. Die Harmonik der opera buffa ganz im allgemeinen gesprochen, bietet uns ziemlich wenig Neues, wie wir dies auch von Scarlatti durchschnittlich behaupten können, abgesehen vom „neapolitanischen Sextakkord" der (erniedrigten) II. Stufe (Fortschreitung II^{6b}-V-I). Harmonisch hat die neapolitanische Oper keine hervorragende Veranlagung gezeigt und verflachte in dieser Hinsicht am allermeisten von allen Zweigen der Opernliteratur, so sehr, daß wir in den spätesten Werken, bei Rossini und Donizetti z. B., feststellen müssen, die Fortschritte zweier Jahrhunderte in harmonischer Beziehung seien nahezu spurlos an ihnen vorüber gegangen.

(Fortsetzung folgt.)

Hugo Wolf und Mannheim.[2]

Von Kapellmeister Robert Hernried (Mannheim).

(Schluß.)

Aber erst die dringende Mahnung Kapellmeister Röhrs vermag ihn zur Weiterreise von Stuttgart zu bewegen. Wie Decsey erzählt, wurde Wolf vom Bahnhof weg zu einer Korrekturprobe mit dem Orchester geholt, bei der er solches Ungeschick in der Direktion bewies, daß manche Musiker glaubten, er habe das Werk entweder nicht selbst komponiert oder von einem anderen instrumentieren lassen. Und mit dem Theaterpersonal setzt es Zwist auf Zwist. Doch hier lasse ich Kammersänger Joachim Kromer, dem Sänger des Tio Lukas, das Wort: „Zunächst kam das Personal Hugo Wolf und seinem Werke mit großer Liebe entgegen," erzählt mir Herr Kromer, der neben dem Sänger des Repela, Herrn Karl Marx, allein noch von der Schar der an der Uraufführung Beteiligten in Mannheim weilt. „Hugo Wolf hat wohl einen falschen Eindruck gewonnen, wenn er, wie nach seinen Briefen zu schließen ist, an eine Voreingenommenheit gegen sein Werk glaubte. Dazu mag beigetragen haben, daß die Besetzung tatsächlich nicht erstklassig war. Vor allem eignete sich die Sängerin der Frasquita, Fräulein Hohenleitner, nicht für diese Partie. Sie war Soubrette leichten Genres, dazu Anfängerin, also nicht geeignet für diese rein lyrische Partie.

[1] Z. B. noch in Leoncavallos „Bajazzi".

[2] Für Ueberlassung des Bildmateriales sind wir Herrn Dr. E. L. Stahl, Herausgeber der „Rheinischen Thalia" zu besonderem Dank verpflichtet. Die Schriftltg.

Mit Ausnahme von Rüdiger, der den Corregidor sang, und mir waren zudem sämtliche Sänger mit dem Stil der Musik Wolfs unvertraut[1] und die großen Schwierigkeiten, die die Einstudierung im Verhältnis zu sonstigen Anforderungen der damaligen Zeit bot, nahmen sie schließlich gegen das Werk selbst ein. Das Ungeschick Wolfs bei den Korrekturproben und sein selbstbewußtes Auftreten, das den Bühnenmitgliedern überheblich und arrogant dünkte, trugen nun dazu bei, eine gewisse Resistenz zu erzeugen. Zufälligkeiten und äußere Umstände verschärften die Gegensätze. So kam Wolf einmal zu einer Probe zu spät. Doch fehlten noch einige Sänger. Er ließ von oben herab die Bemerkung fallen, es gehöre sich, daß alle Sänger vor ihm am Platze seien. Das machte damals auf die Sänger den Eindruck des Sichaufspielens. (War es doch Richard Wagner nicht anders ergangen, während man nachträglich den als Genie Erkannten stolzes Selbstbewußtsein ohne weiteres zugebilligt hätte. Die Bühnenkünstler sind eben leicht gekränkt und meine Kollegen betrachteten damals Hugo Wolf aus einem falschen Gesichtswinkel.)

Ich selbst stand abseits der allgemeinen Mißstimmung. Denn lange vorher schon hatte ich auf Veranlassung Dr. Grohes und mit ihm Hugo Wolfs Lieder (vor allem die Goethe-Lieder) aufs gründlichste studiert und in Gesellschaften und Konzerten gesungen. So war ich den Schwierigkeiten meines Parts eher gewachsen, da mir Wolfs Stil vertraut war, und zudem für den Schöpfer der herrlichen Gesänge sehr eingenommen. Auch zu jener Zeit beschäftigten Wolf seine Lieder gar sehr. In seiner Wohnung im Erdgeschoß des dem St. Josephs-Verein gehörigen Hauses gegenüber dem Theater (jetzt Lit. B 4, Nr. 4 — Anm. d. Verf.) studierte er damals mit mir seinen Prometheus. Der Eindruck von Wolfs Wiedergabe seines Werkes sowie der Art und Weise, wie er seine Auffassung mitzuteilen wußte, war ein ungeheurer. So von ihm künstlerisch beeinflußt, konnte ich selbst dann ruhig bleiben, wenn Wolf in nervöser Gereiztheit die Grenzen der Mäßigung überschritt. So ist mir noch folgendes Ereignis erinnerlich:



Hugo Wolf im 25. Lebensjahr.

Anläßlich der Anwesenheit Wolfs gab die Großherzogliche Kammersängerin Fräulein Anna Reis (nicht „Frau", wie in manchen Werken über Wolf zu lesen ist. Anm. d. Verf.) eine größere Gesellschaft, bei der ich, von Wolf begleitet, mehrere seiner Lieder sang. Als ich in einem der Lieder einen kleinen Fehler machte, brach Wolf mitten im Spiele ab und rief: „Kromer, was singen Sie denn für einen unglaublichen Mist zusammen?!" Ich war freilich verletzt, bewahrte aber die Ruhe und sang das Lied zu Ende.

Auch Rüdiger hat viel zur Verbreitung von Wolfs Liedern getan. Die übrigen Bühnenkünstler aber übten über Wolf und sein Werk ungünstige Kritik, die natürlich ins Publikum drang. Die Folgen zeigten sich freilich erst bei der zweiten, zugleich der letzten damaligen Aufführung der Oper. Denn am Premierenabend war nicht nur alles voll und ganz bei der Sache, sondern der Erfolg war schon durch die Anwesenheit des Komponisten sehr gefördert. Lärmende Erfolge bei Uraufführungen waren in Mannheim — zumal bei Anwesenheit des Autors — stets üblich. Am ersten Abend verlief die Aufführung (die oben bezeichnete mangelnde Eignung einzelner Darsteller ungerechnet) vollkommen glatt, und auch Wolfs Befürchtungen wegen der zu geringen Zahl der Orchesterproben durch Kapellmeister Röhr erwiesen sich als unbegründet. Mit vollster Hingabe hatte sich Intendant Bassermann dem Werke gewidmet und ebenso wie Dr. Grohe oft und oft versucht, die erregten Gemüter zu besänftigen.

Daß dies nicht gelang, lag in einem besonderen Vorkommnis, bei dem freilich Wolf in vollem Recht war, das aber auf die Bühnenmitglieder sehr ungünstig einwirkte. Diese veranstalteten für den Tag der Uraufführung des „Corregidor" zugunsten eines verarmten Künstlers ein Wohltätigkeitskonzert (Matinee) in dem schönen, im Theatergebäude befindlichen Konzertsaal, der heute als Probebühne dient und von der Intendanz seinem ursprünglichen Zwecke wieder zurückgegeben werden soll. Hugo Wolf wurde aufgefordert, seine Lieder, die mit auf der Vortragsfolge standen, selbst zu begleiten und sagte zu. Wenige Tage vor dem Konzert erfuhr er aber, daß auch Vokalquartette von Thomas Koschat zur Aufführung gelangen sollten. Es setzte einen fürchterlichen „Krach", der damit endete, daß Wolf erklärte: „In einem Konzert, in dem Koschat-Lieder gesungen werden, wirke ich nicht mit." Das verstärkte die Mißstimmung gegen ihn derart, daß sämtliche Mitwirkenden beschlossen, dem nach der Premiere angesetzten Festbankett solidarisch fernzubleiben, was auch geschah. (Hier zeigt sich ein Widerspruch mit Hugo Wolfs Biographen Decsey, der auf Seite 39 des vierten Bandes seiner ersten, 1906 erschienenen Lebensbeschreibung sagt: „Nach der Aufführung vereinigten sich Wolfs Freunde und einige Künstler unter dem Vorsitze des Intendanten zu einer festlichen Runde in einem öffentlichen Lokal[1]." Anm. d. Verf.)

Soweit Herr Kromer. Daß Wolf tatsächlich in jener Zeit an starker Nervenüberreizung litt, beweist auch folgender Vorfall, den mir vor kurzem Herr Emil Heckel d. J. erzählte: „In dem Klaviersalon unserer Firma spielte Wolf Herrn Dr. Grohe und mir den zweiten Band seiner italienischen Lieder vor. Wir waren von der Schönheit der Gesänge wie von der Art seines Vortrags so hingerissen, daß wir, ohne das Nachspiel eines Liedes abzuwarten, unter Händeklatschen in spontanen Beifall ausbrachen. Wolf sprang auf, schlug uns auf die Hände und verwies uns mit scharfen Worten das Unkünstlerische unseres Tuns."

*

So war der große Tag angebrochen. Nach zweimaliger Verschiebung sollte die Uraufführung des „Corregidor" Sonntag, den 7. Juni 1896 stattfinden. Von fern und nah kamen die Freunde. Und von den Anschlagsäulen grüßte der erste Theaterzettel des „Corregidor":

Großherzogliches Hof- und Nationaltheater in Mannheim.
Sonntag, den 7. Juni 1896.
94. Vorstellung im Abonnement A.
Zum erstenmale:
Der Corregidor.
Oper in 4 Akten von Hugo Wolf. Text nach einer Novelle des Alarcon von Rosa Mayreder-Obermayer. In Szene gesetzt vom Intendanten.
Dirigent: Herr Hofkapellmeister Röhr.
Personen:

Don Eugenio de Zuniga, Corregidor . . .	Hr. Rüdiger.
Juan Lopez, Alkalde	„ Döring.
Pedro, dessen Sekretär	„ Hildebrandt.
Repela, Diener des Corregidors	„ Marx.

[1] Tatsächlich lobt Hugo Wolf in seinem an Rosa Mayreder gerichteten Briefe aus Mannheim (vom 18. Mai 1896) nur diese beiden Sänger: „Der Corregidor und Tio Lukas sind trefflich besetzt." Anm. d. Verf.

[1] Ebenso S. 111 der einbändigen Neuausgabe (1919). D. Verf.

Tio Lukas, Müller . . . . Hr. Kromer.
Ein Nachtwächter . . . . „ Starke.
Donna Mercedes, Corregidora . . . . . . Frau Sorger.
Frasquita, Gattin des Müllers . . . . . . Frl. Hohenleitner.
Duenna, im Dienste der Corregidora . . . Frau Seubert.
Manuela, Magd bei Juan Lopez . . . . Frl. Wagner.

Ein Nachbar, Bischof und geistliches Gefolge.
Gesinde des Corregidors. Alguacils. Musikanten.
Schauplatz: Gegend in Andalusien. — Zeit: 1804.
Dekorative Einrichtung: Herr Auer. — Malerei: Herr Remmler.
Der Text der Oper ist beim Portier, im Kiosk und an der Kasse für 50 Pf. zu haben.
Kassenеröffnung 6 Uhr. Anfang ½7 Uhr. Ende nach 9 Uhr.
Nach dem 2. Akt findet eine größere Pause statt.
Die Freibillets sind für heute aufgehoben.

Und auf einem bescheidenen Platze im zweiten Rang des Theaters saß Hugo Wolf, sein Werk genießend. Die längst

Sehr geehrter Herr Intendant!

Anläßlich der unlängst stattgehabten u. so erfolgreichen ersten Aufführung meines Werkes, des Corregidors, erlaube ich mir allen jenen Betheiligten, die zu dem schönen Gelingen des Abends ihr Bestes beigetragen meinen tiefgefühltesten Dank auszusprechen mit der ausdrücklichen Bitte, diesen meinen Dank zur Kenntniß des Personals zu bringen.

Hochachtungsvoll ergebenst

Hugo Wolf

Stuttgart 11. Juni 896

Brief Hugo Wolfs an den Intendanten der Mannheimer Oper.

verweht geglaubten Schauer der Ehrfurcht und des Glückes, die jeden wahren Künstler bei der Konzeption umfangen, schienen von neuem über ihn gekommen. Und unter Glückestränen umarmte er schweigend die Mitarbeiterin und Freundin, als sie ihn nach dem zweiten Aktschluß auf seinem versteckten Platze aufsuchte. Ihn erschütterte die Neugeburt seines Werkes, das Erklingen dessen, was er tiefinnerst so lange schon gehört hatte. Der laute Beifall ließ ihn kalt.

Vergessen war sein Ingrimm, dem er in zwei Briefen an Rosa Mayreder Luft gemacht hatte („O dieses Mannheimer Theater!"), vergessen Müh' und Qual und Mißverstehen. Und aufrichtig war sein schlichter Dank bei der festlichen Zusammenkunft nach der Vorstellung, aufrichtig auch der Dankbrief, den er dem Intendanten wenige Tage später aus Stuttgart schrieb, wenngleich ein leiser Unterton darin auszudrücken scheint, daß vielleicht nicht alle Beteiligten „ihr Bestes zu dem schönen Gelingen des Abends beigetragen" haben.

Sehr geehrter Herr Intendant!

Anläßlich der unlängst stattgehabten und so erfolgreichen ersten Aufführung meines Werkes, des Corregidors, erlaube ich mir allen jenen Beteiligten, die zu dem schönen Gelingen des Abends ihr Bestes beigetragen meinen tiefgefühltesten Dank auszusprechen mit der ausdrücklichen Bitte, diesen meinen Dank zur Kenntniß des Personals zu bringen.

Hochachtungsvoll ergebenst

Stuttgart 11. Juni 896 gez.: Hugo Wolf.

„Schicke Rezensionen ein! Berichte über die heutige Aufführung!" schreibt er am 10. Juni aus Stuttgart an Grohe. Und die Mannheimer Kritik zeigte sich ihrer Sendung bewußt: Ohne an den Schwächen des Werkes vorüberzugehen, würdigte sie doch einstimmig die Musik Hugo Wolfs und spendete ihm reiches Lob. Die Ausstellungen betrafen in erster Linie das Textbuch, sodann aber den Mangel breiter Kantilene sowie wirklicher Komik und die stellenweise allzu pompöse Instrumentation. Nur ein Ludwigshafener Blatt sprach sich etwas ungünstiger aus, während alle übrigen Zeitungen eine sympathische Haltung einnahmen und die Eigenart der Musik und ihre innere Unabhängigkeit von Richard Wagner betonten.

Karl Heckel ging in seiner ausgezeichneten und geistvollen Broschüre „Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner"[1] seinerzeit noch weiter, indem er die ursprüngliche Gegensätzlichkeit Wolfs zur Natur Wagners eingehend begründete.

Nach der zweiten Aufführung aber erfolgte ein völliger Umschwung in einem Ludwigshafener und einem Mannheimer Blatt. Die Ludwigshafener Zeitung tadelte nun — der Artikel trägt eine andere Chiffre als die erste Besprechung des gleichen Blattes — nicht nur das Libretto, sondern auch Hugo Wolfs Musik mit scharfen Worten, während das Mannheimer Blatt von „Stimmungsmacherei, Cliquen- und Claquenwesen" und „übertriebenen Coterie-Ovationen" anläßlich der ersten Aufführung schrieb, um alsdann in deutlicher Spitze gegen Wolf also fortzufahren: „Die Vorzüge der Wolfschen Oper und das Talent des Komponisten wurden auch an dieser Stelle gewürdigt und es ist eine verdienstliche Tat unserer Theaterleitung gewesen, daß sie der Erstlingsoper eines begabten jungen Tonsetzers die Wege ebnete und sie zur Aufführung brachte, allein die Sache liegt doch nicht so, daß der Komponist mit der Aufführung seiner Oper dem hiesigen Hoftheater oder dem hiesigen Publikum eine Gnade erwies, es dürfte vielmehr seitens des Komponisten ein großes Entgegenkommen darin gefunden werden, daß eine gute Bühne wie die hiesige sein Werk annahm und es in so sorgsamer Vorbereitung und mit so tüchtigen Kräften zur Aufführung brachte." Und weiterhin: „Gestern blieben wenigstens alle Versuche, Stimmung zu machen, wirkungslos."

Grohe dürfte wohl dafür gesorgt haben, daß dieser Angriff Wolf nicht zur Kenntnis kam. Es ist mir auch nicht bekannt, daß er in einem der nun zahlreichen Werke über Hugo Wolf bisher erwähnt worden wäre. Aus der Tatsache, daß nach der zuerst sehr sympathischen Besprechung des „Corregidor" drei Tage später in dem gleichen Blatte Derartiges zum Ausdruck gebracht wurde, geht ohne weiteres hervor, daß die

[1] Bei Georg Müller, München und Leipzig 1905.

Redaktion von einer Wolf und Grohe feindlichen Seite beeinflußt worden ist.

* * *

Als Schlußakkord zur Aufführung des „Corregidor“ ist auch das nachfolgende Telegramm des Intendanten Bassermann an die Generaldirektion des Dresdner Hoftheaters interessant. Es ist eine vornehme Verschleierung der Absetzung des „Corregidor“ nach nur zweimaliger Aufführung:

Generaldirektion Hoftheater Dresden.
Wiederholung des zweimal erfolgreich aufgeführten Corregidor wegen baldigem Saisonschluß unmöglich.

Bassermann.

Nein, Hugo Wolf hat den Zeitungsangriff gegen ihn nicht gekannt. Lautere Dankbarkeit und Liebe ist in ihm. „Freund Heckel“, nennt er nun den früher oft hart beurteilten Verleger und Grohe erhält den innigsten, tiefempfundensten Brief, den Wolf je geschrieben, zum Dank für seine unermüdliche Aufopferung und Freundestreue. Innige Grüße gehen auch an „das Hausväterchen“, Robert Bassermann, den Bruder des Intendanten. („Das Hausväterchen gehört zu meinen liebsten Mannheimer Erinnerungen“. An Grohe, Traunkirchen, Juni 1896.)

Das von der Intendanz erhaltene Honorar von 200 Mark hat Wolf in der Tischlade seines Sekretärs in Mannheim vergessen. Er erhält es nicht wieder und tröstet sich rasch: „Der Teufel hol's!“

Durch Grohe erbittet er (Wien, 28. Juni 1896) die Zusendung der Partitur seitens der Intendanz. Einige Aenderungen hat er als nötig erkannt. Er erhält die Partitur mit folgendem Schreiben der Intendanz:

J. 148. Mannheim, den 3. Juli 1896.

Sehr geehrter Herr!

Im Auftrage des Herrn Landgerichtsrats Dr. Grohe senden wir Ihnen mit gleicher Post die Partitur Ihrer Oper „Der Corregidor“, und ersuchen nach stattgehabtem Gebrauch um gefällige Rücksendung derselben.

Hochwohlgeboren
Herrn Hugo Wolf
Componist
Wien
Plösselgasse Nr. 4.

Hochachtungsvoll
gez. Bassermann
mit bestem Gruß.

Die Antwort Wolfs enthält bereits Hinweise auf die von ihm vorgenommene Aenderung bezw. Kürzung des vierten Aktes; doch handelt es sich hier nicht um die große, einige zwanzig Druckseiten des Klavier-Auszuges umfassende Kürzung, die Hugo Wolf auf Anraten des Wiener Hofkapellmeisters Johann Nepomuk Fuchs vornahm und nach der er [am 30. Januar 1897 — so lange blieb er mit dem Werk beschäftigt — zu Grohe äußert: „Nun wird das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor für ‚bühnenfähig‘ gelten.“

Geehrtester Herr Intendant!

Die Partitur des Corregidors ist mir gestern in meiner neuen Wohnung IV. Schwindgasse 3 zugestellt worden, u. sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die freundliche Ueberlassung derselben. Ich werde sofort eine autographische Abschrift anfertigen lassen, da sich bereits einige Bühnen um das Aufführungsrecht bewerben. Im 4. Akt ist eine Aenderung resp. Kürzung vorgenommen worden, die dem Werke hoffentlich zu gute kommen wird. Die Variante findet sich auch in der dem Mannheimer Theater angehörenden Partitur auf einem Separatblatt vor. Mit den besten Empfehlungen und ganz speziellen herzlichen Grüßen an Ihren Herrn Bruder Ihr dankbar ergebener

gez. Hugo Wolf.

Wien, 7. Juli 896.

Inzwischen hat Hof- und Gerichtsadvokat Dr. L. F. Eirich in Wien, der kürzlich verstorbene Inhaber des bekannten Bühnenverlags, den „Corregidor“ in Vertrieb genommen. Am 12. Juli 1896 schreibt Eirich der Intendanz des Nationaltheaters:

„Mit Gegenwärtigem beehre ich mich der verehrlichen Intendanz zur Kenntnis zu bringen, daß ich den Vertrieb der Hugo Wolfschen Oper „Der Corregidor“ übernommen habe und ersuche ich sohin, der Kasse des verehrlichen „Hoftheaters“ Auftrag zu erteilen, daß die Tantieme für die am 12. 6. stattgehabte Aufführung des genannten Werkes und zwar in jener Höhe an mich bezahlt werde, in welcher sie mit dem früheren Vertreter vereinbart wurde.“

Dieser Brief Eirichs ist nur darum bemerkenswert, weil dadurch Hugo Wolfs Brief an Grohe vom 21. Juli 1896 erst verständlich wird. Er schreibt dort: „Kürzlich schickte mir die Theaterkasse von Mannheim die Tantiemenberechnung der zwei Corregidoraufführungen in Form eines Revers, den ich zu unterschreiben hatte. Ich unterschrieb demnach, das Geld empfangen zu haben, de facto aber habe ich keinen Kreuzer erhalten. Die Tantieme beträgt 173 Mark 4 Pfg. Verteufelt wenig!“

Ja, verteufelt gering war der finanzielle Ertrag dieses mit dem Herzblut Wolfs geschriebenen Werkes. Und auch diese Summe mußte er wohl mit Eirich teilen, an den die Zahlung laut obigem Briefe jedenfalls erfolgt ist.

Und doch sollte die Mannheimer Uraufführung dem Idealisten materielle Früchte tragen. Die Mannheimer Kammersängerin Anna Reiß setzte (anonym) Wolf eine Rente aus, die ihm ermöglichen sollte, in seinem neuen, von den Wiener Freunden liebevoll eingerichteten Heim fortan sorgenlos seinem Schaffen zu leben. Und in glücklicher Arbeitsstimmung (nach den Michelangelo-Liedern der „Manuel



Das Jägerhäusle bei Brixlegg, wo Hugo Wolf den „Corregidor“ komponierte.

Venegas") schreibt Wolf am 13. Mai 1897 an Grohe: „Mein Lieber! Was ist denn mit den scharmanten Mannheimern los? Das ist ja schon bald die reine Völkerwanderung! Erst kommt der alte Heckel hieher und macht mir einen Besuch. Kurz darauf begegne ich ganz zufällig in einer der entlegensten Gegenden Wiens auf der Straße dem Intendanten Bassermann, und jetzt soll auch Frl. Reiß auf der Bildfläche erscheinen? Es würde mich gar nicht wundern, wenn auch Du ganz plötzlich an meine Tür klopftest, denn diese Invasion scheint ansteckend zu wirken. Ich bin wirklich begierig, zu sehen, was alles Schöne und Gute noch aus Mannheim eintreffen wird."

*

Doch das Verhängnis nahte. Die Zurückweisung des „Corregidor" durch Gustav Mahler, den damaligen Direktor der Wiener Hofoper, bedeutete die Vernichtung von Wolfs Lieblingstraum. Und am 19. September 1897 — kaum eineinhalb Jahre nach der Mannheimer Uraufführung — wurde Hugo Wolf irrsinnig. Das Schaurig-Ergreifende des Vorgangs faßt einen mit tiefer Gewalt, wenn man Edmund Hellmers Schilderung liest. Der „Corregidor" war es, der ihn auch da noch stets beschäftigte: „Ich bin Direktor von der Hofoper geworden, wissen Sie schon?" Und befahl, sein Werk zu studieren, ernannte und setzte ab. Nur durch die Vorhaltung, er müsse sich in seiner neuen Eigenschaft dem Obersthofmeister Prinzen Liechtenstein vorstellen, konnte er in einen Wagen gebracht werden, der ihn — in die Svetlinsche Heilanstalt brachte. Vier Monate früher hatte er an die Mutter geschrieben: „Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen . . ."

Am 24. Januar 1898 aus der Heilanstalt als „gesund" entlassen, fährt er mit lieben Freunden gen Süden, der ersehnten und vermeintlichen Genesung zu. Sogleich wandern seine Gedanken wieder nach Mannheim zu dem Freunde. Der Briefwechsel lebt wieder auf. Günstige Nachrichten von Heckel über den Verkauf seiner Lieder sind vielleicht seine letzte Freude. Er zitiert: „Ich esse nun mein Brot nicht trocken mehr." Doch in dem letzten der an Grohe gerichteten Briefe erklärt er, ihm werde „überhaupt alles, was mit dem Theater zusammenhängt, gleichgültiger." Und am Ende des gleichen Jahres schließen sich die Pforten der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt hinter ihm. Es war der Abschied vom Leben.

Vier Jahre noch ringt der südliche (und doch so deutsche) Feuergeist. „Nicht das Versagen der süßen Quelle hat ihn, wie er einst befürchtet, an den Rand des Wahnsinns geführt — die Ueberfülle hat das Gefäß gesprengt." (Hellmer.) Und da er einsam stirbt, läuten die Sonntagsglocken. Und seinen Leichenzug kreuzte ein Fastnachtszug — eine Groteske des Lebens.

*

Künstlers Erdenwallen ist nur ein Gleichnis. Nur aus dem Leiden gebiert sich die wahre Kunst. Glücklich darum der, von dem nach dem Segen des Leidens mehr zurückbleibt als ein Häuflein Asche. Und Hugo Wolfs Werk lebt und waltet. Er hatte es stets gewußt: Ein Glücklicher.

Meyer- oder Böhm-Flöte in der Hausmusik?

Von Dr. Hans A. Martens.



Es ist ganz offenbar, daß gegenwärtig die Flöte in der deutschen Hausmusik an Ansehen gewinnt. Für die Freunde der Flöte kann es keine erfreulichere Feststellung geben.

Beim Erlernen des Flötenspiels ist aber die schwere Frage zu entscheiden: Meyer- oder Böhm-Flöte? Beide Namen sind ein Programm des Flötenbaues. Sie bedeuten eine völlig getrennt sich vollziehende Entwicklung des Instruments bis zur heute erreichten Höhe. Beide Systeme, das den Namen Meyer tragende sogenannte alte System und das durch den Namen Böhm gekennzeichnete neue System haben ihre Anhänger, ihre Vorzüge und Nachteile. Aber unbestritten ist, daß im Orchester der Uebergang zur Böhm-Flöte sich bereits vollzogen hat. Ist es nun erforderlich, daß auch der Hausmusiker die durch Friedrich den Großen historisch gewordene Flöte mit konischer Bohrung verläßt? Nur vom Standpunkt der Hausmusik soll der Versuch, diese Frage zu beantworten, gemacht werden.

Eine kurze Kennzeichnung des Unterschiedes beider Flötensysteme mag zunächst willkommen sein. Die Flöte alter Bauart ist dadurch merkwürdig, daß sie im Gegensatz zu allen anderen Blasinstrumenten (Klarinette, Oboe, Trompete) am weiteren Ende angeblasen wird; ihre Bohrung verjüngt sich am zylindrischen Mundstück konisch bis zum Ende. Die einfache, mit sechs Tonlöchern versehene Flöte hat heute eine ansehnliche Klappenmechanik, nicht zum wenigsten vervollkommnet im Wettlauf mit der von Theobald Böhm hervorgerufenen Reform des Flötenbaues. Ausübende Künstler und Flötenbauer vereinigten sich zu gemeinsamer Arbeit, diese durch die Erfahrungen jener im Spiel zu Verbesserungen angeregt. Ziegler in Wien und Meyer in Hannover erlangten Weltruf mit dem Bau ihrer Flöten. Wesentliche Verbesserungen schuf C. Kruspe, Erfurt, im Jahre 1885 gemeinsam mit dem Leipziger Flötisten Maximilian Schwedler. Durch Anbauen eines Trillerhebels lassen sich nun mehrere, früher kaum tonrein ausführbare Triller tonrein und leicht blasen. Im Jahre 1899 traten Kruspe und Schwedler mit einer sogenannten Reformflöte hervor, die im Laufe der letzten Jahre auch wieder Verbesserungen erfuhr. Die wesentlichste Neuerung der Reformflöte ist die Cis- und Fis-Brille, welche ohne Betätigung der C- und F-Klappen, also in erleichterter Griffart, die Töne Cis und Fis in zwei Oktaven tonrein zu blasen gestattet. Das Kopfstück ist aus Metall mit Ebonit-Ansatz. Eine Eigenheit der Schwedler-Kruspe-Flöte ist das ovale Mundloch mit Seitenerhöhungen, welches seitliches Entweichen der Luft oder Vergeuden des Luftstroms verhindern soll. Bei sicherem Erreichen dieses Zwecks, für den der richtige „Ansatz" durch die Lippen des Bläsers die erste Vorbedingung ist, muß natürlich der Luftstrom auch mit größerer Gewalt und Verdichtung auf die Mundlochkante, die in bestimmtem Winkel zu treffen ist, strömen, so daß leichtere Ansprache und größere Tonfülle, besonders in der tiefen Oktave, die Folge sind. Das Schwedler-Mundloch ist weit verbreitet, und seine Beliebtheit scheint das Erreichen der Absichten des Erfinders zu bestätigen. Den gleichen Zweck will der Instrumentenmacher Otto Mönnig, Leipzig, mit seinem Reform-Mundloch erreichen, indem er auf der der Blasrichtung entgegengesetzten Seite das Mundloch mit einer Erhöhung versieht, welche die Blasluft auffangen und in die Mundlochöffnung einlenken soll. Der Wert beider Mundlochbauarten wäre nur durch sorgfältige wissenschaftliche Versuche eines Physikers objektiv zu ermessen; diese fehlen bisher noch, so daß lediglich das gefühlsmäßige subjektive Urteil der Bläser bekannt ist, die sich über beide Anordnungen günstig aussprechen. Die Grifflöcher der Reformflöte zeigen einen so großen Durchmesser, daß sie zum Teil mit Ring- und Deckelklappen versehen sind. Arthur Nikisch schrieb im Jahre 1899 über die Reformflöte System Schwedler-Kruspe: „Die absolute Reinheit und Ausgeglichenheit der Töne in allen Lagen ist entzückend; auch werden durch Schwedlers System nun Tonverbindungen, Triller usw. tadellos ermöglicht, welche früher, trotz aller Virtuosität des betr. Spielers, nur unvollkommen erklangen."

Dem Uebelstand des schwierigen Gebrauchs der langen F-Klappe bei manchen Tonverbindungen und ihrer Betätigung zur Tonbildung beim Fis hat der Italiener Pupeschi beseitigt durch eine bemerkenswerte Kupplung der Gis-Klappe mit den Ringklappen des vierten und sechsten Tonloches und mit der langen F-Klappe, ohne die Unzuträglichkeit doppelter F- und Gis-Klappen mit in den Kauf nehmen zu müssen. Die Firma V. Kohlerts Söhne in Graslitz in Böhmen verwendet das Pupeschi-Patent an der Schwedler-Flöte und erzielt neben anderen neuartigen Klappenverbindungen eine Bauart des alten Systems, die viel gerühmt wird. Der Instrumentenmacher Heinrich Pinder, Dresden, hat nach Angaben des Dresdener Kammervirtuosen Paul Bauer die sogenannte Bauer-Pinder-Flöte gebaut, die hauptsächlich die Trillerverbindungen unter

Anwendung zahlreicher Griffverbesserungen erleichtern soll, während die bisher gebräuchlichen Triller durch die Eigenart nicht beeinflußt werden. — Diese wenigen Andeutungen lassen auch den der Flöte Fernerstehenden ahnen, welche Anstrengungen gemacht worden sind, um den Bau der Flöte alten Griffsystems zur höchsten Vollendung zu bringen.

Während bei der Flöte alten Systems die Lage der Tonlöcher durch die Spannweite der Finger beeinflußt wird, wird sie bei der Böhm-Flöte nur durch akustische und mathematische Gesetze bestimmt. Mehr als 25 Jahre sorgfältigster Studien und praktischer Ausführungen hat Theobald Böhm, 1794—1881, der nicht nur ausübender Künstler in der Münchener Hofkapelle und Komponist, sondern auch praktischer Instrumentenmacher war, auf die Verbesserungen der von ihm erfundenen und nach ihm genannten Flöte neuen Systems verwendet. Das Wesentliche der Böhm-Flöte ist die zylindrische Bohrung, die schon genannte Lage der Tonlöcher, das sich nach unten erweiternde Kopfstück und der durch die sehr großen Grifflöcher und ihre Lage bedingte, offenstehende Klappendeckelapparat, sowie eine von der Flöte alten Systems gänzlich abweichende Griffordnung. Als geschichtlich merkwürdig mag nebenbei bemerkt sein, daß der Erfinder in seinem Vaterland auf den größten Widerstand stieß, während seine Flöte in Frankreich und England schnell Anhänger fand. Während die konischen Flöten alten Systems nur aus hartem Holz (Kokos-, Königs-, Grenadill-), auch aus Ebonit hergestellt werden, werden Böhm-Flöten auch aus Metall gefertigt. Die Silberflöten mit ihrem dünnwandigen Rohr finden im Orchester bei erstklassigen Soloflötisten immer mehr Anhänger. Während in Paris Godfroy & Lot, in London Rudall, Carte & Co. an der Verbesserung der Böhm-Flöte arbeiteten, hat sie in Deutschland in C. Rittershausen, Berlin, Bürger-Rinkel, Straßburg i. E., erfahrene Spezialisten gefunden, die, wie auch andere Spezialfirmen, an ihrer Vervollkommnung unablässig arbeiten. Viele Mängel der alten Flöten hat die Böhm-Flöte schnell und glänzend beseitigt und dadurch nicht zum wenigsten zu ihrer Weiterentwicklung beigetragen. Größte Tonreinheit und ungewöhnliche Tonstärke sind die vornehmsten Eigenschaften der Böhm-Flöte. Ist es lediglich Geschmackssache, eine Klangfarbe schön oder nicht schön zu finden, soviel ist aber sicher, daß sich der Ton der Böhm-Flöte von dem eigentlichen, uns so wohlvertraut und angenehm klingenden Flötenton weit entfernt. Die Tonstärke hat der Böhm-Flöte das Orchester siegreich und für immer wohl errungen. Dort, wo die an sich klangschwache Flöte gegen eine Flut von Tonstärken aller Färbungen anzukämpfen hat, muß jede Möglichkeit, sich kraftvoll durchzusetzen, dankbar begrüßt werden.

Aus unseren Betrachtungen können wir die Forderungen an eine gute Flöte, wie sie der Hausmusiker zu stellen berechtigt ist, ableiten. An erster Stelle steht die absolute Reinheit des Tones, die nicht allein vom Instrument, sondern auch vom Bläser abhängt. Es liegt in der Natur des Flötentones, daß er leichter wie andere Holzblasinstrumente Schwankungen unterworfen ist. Ein angeboren feines, zur Tonreinheit erzogenes Gehör vermag mit der Kunst des Ansatzes hinsichtlich der Tonreinheit viel zu erreichen: Form des Mundlochs und der Lippen sprechen hierbei außerordentlich mit. „Reingeblasen" ist noch nicht „rein" geblasen. An zweiter Stelle wird der Liebhaberflötist Weichheit und Wärme des charakteristischen Flötentones bei großer Klangfülle fordern müssen. Insonderheit muß für das Spiel im Solo oder in kleiner Besetzung der scharfe, schneidende Ton in der dritten Lage, wie er oft minderwertigen Flöten eigen ist, und der ein zartes Piano in der Höhe unmöglich macht, vermieden werden. Eine Flöte von edler Tonreinheit und weicher Klangfarbe wird Bläser und Hörer in der Hausmusik recht befriedigen, zumal sich der Liebhaberflötist nicht auf das Virtuosenhafte einstellt, sondern auf erstklassige Tonbildung und guten Vortrag. Einfache Tonwerke in Ausdruck und Tonbildung vollendet vorzutragen erfreut mehr, als schwierige Stücke scheinbar zu bewältigen. Besonders gilt dies für Flötenfreunde, die in vorgerücktem Lebensalter der Flöte sich widmen, in der Regel aus Freude am charakteristischen Ton der Flöte.

Auf eine besondere Tonstärke, wie sie der Orchestermusiker braucht, kann der Hausmusiker gut und gern verzichten: So schön mir manche Böhm-Flöte aus der Ferne geklungen hat, so sehr hat mich doch ihr starker Ton im Zimmer gestört, wo die dem wahren Flötenton abholde Klangfarbe der Böhm-Flöte besonders auffällt. Die leichte Ansprache in allen Lagen kann der Liebhaberflötist um so weniger entbehren, als er nicht, wie der Berufsmusiker, stundenlang täglich üben kann, wenngleich er auch durch die Reihe der Jahre mit seinem Instrument so vertraut werden wird, daß es ihm gelingt, sicheres Ansprechen zu erreichen. Jedenfalls hilft ein leichtansprechendes Instrument die anfänglichen Schwierigkeiten des Ansatzes schnell überwinden, und trägt wesentlich zur Freude an der Flöte bei. Mancher Flötenjünger ist enttäuscht auf halbem Wege abgeschwenkt, hat die Flöte still beiseite gelegt, weil die Töne des allzuschwer ansprechenden Instrumentes doch nicht den „Widerhall der menschlichen Seele" (um mit A. B. Fürstenau zu sprechen) gaben. Auch gelingt das gebundene Spiel schwieriger Läufe selbst dem geübten Bläser auf einer schwer ansprechenden Flöte nicht immer. Großen Wert muß der Soloflötist auf größtmögliche Geräuschlosigkeit des Ganges des Klappenmechanismus legen; denn die Nähe seiner Zuhörerschaft, die Kleinheit des Tonkörpers in der Kammermusik, lassen das Klappengeräusch doppelt störend sich bemerkbar machen.

Die Ansprüche des Liebhaberflötisten können nur durch ein Instrument befriedigt werden, das aus besten Baustoffen durch sachverständige Arbeitskräfte hergestellt und durch Kenner geprüft worden ist. Fehlerloser Bau ist nur durch sorgfältigste Meisterarbeit gewährleistet. Mit der Güte hält in der Regel der Preis gleichen Schritt. Früher war eine gute, verhältnismäßig reinstimmende Flöte für den erschwinglichen Preis von 50—100 ℳ zu haben. Bei der heutigen Geldentwertung liegen die Preise einer für Anfänger geeigneten Flöte alten Systems aus Grenadillholz mit Neusilbergarnitur, C-Fuß und acht Klappen etwa zwischen 250 und 350 Mk. Eine erstklassige Soloflöte aus Grenadillholz, Metallkopf, Neusilbergarnitur, mit allen neuzeitlichen Verbesserungen des alten Griffsystems kostet etwa 1200 Mk. Eine Böhm-Flöte, Grenadillholz Neusilbergarnitur, ist unter 1700 Mk. kaum zu beschaffen. Betrachtet man die für eine Flöte gezahlte Summe als Ausgabe an sich, so liegt die Gefahr vor, daß namentlich Eltern, die der Vorliebe ihrer Kinder gern ein Opfer bringen und ihren Wunsch erfüllen möchten, aber der Flöte selbst, weil ihnen unbekannt, mißtrauisch gegenüberstehen, vor dem hohen Preis zurückschrecken. Sie fürchten einen möglichen Mißerfolg und glauben dann das Geld vertan. Diese Gefahr liegt aber nicht vor. Das in eine gute Flöte hineingesteckte Geld ist heutzutage eine recht schöne Kapitalanlage. Als solche muß die Erwerbung einer Flöte angesehen werden. Flöten sind gesucht; bei guterhaltenem Zustande ist ihre Wertverminderung unerheblich, ein Gelegenheitsverkauf ist immer möglich. Man kann daher keinen besseren Rat geben, als den: Bei der Beschaffung nicht allzusehr mit dem Gelde zu geizen, einen Kenner beim Ankauf zu Rate zu ziehen, vor allem nicht eine Flöte beim ersten besten Händler zu kaufen, sondern nur bei einer Firma von Ruf zu bestellen, deren Name schon allein die Gewähr für die preiswürdige Lieferung bedeutet. Der hohe Preis der Böhm-Flöte ist ihrer Verbreitung in Liebhaberkreisen, namentlich wenn der Eltern Geldkatze herhalten muß, sicher nicht zuträglich. In flötentechnischer Beziehung ist die Böhm-Flöte für die Hausmusik nicht lebensnotwendig, wie weiter vorstehend nachgewiesen wurde. So muß sich das Urteil dahin runden, daß für die Hausmusik die Flöte alten Systems ohne Beeinträchtigung des musikalischen Genusses von Bläser und Hörer unbedenklich gewählt werden kann und dort sicherlich ihre Stellung in Würdigung der Bemühungen um sie noch für lange Zeit mit Recht behaupten wird. Wenn man die Instrumente edelster Flötenbaukunst selbst sieht und — Verfasser dieser Zeilen konnte vor kurzer Zeit mit Entzücken einer von Karl August Schreiber, Markneukirchen in Sachsen, nach Angaben des Bläsers neugebauten Flöte mit echter Silbermechanik lauschen — ihren wahren Flötenton auf sich wirken läßt, so weiß man nichts Besseres, als der Hausmusik die alte „deutsche Flöte" auf das wärmste zu empfehlen.

Der Schluß unserer Betrachtungen wird durch die Worte bekräftigt, die Maximilian Schwedler in seinem, allen Flötenbläsern bestens empfohlenen Buche „Flöte und Flötenspiel“ schreibt: „Schon vor vielen Jahren beschäftigte mich das Studium der Böhm-Flöte. Da ich aber nicht zu der Ueberzeugung gelangte, daß eine gänzliche Annahme dieses Systems meinem Beruf in allen Teilen nur Vorteilhaftes bringen würde, blieb es bei dem Gebrauch der gewöhnlichen Flöte“. Darüber muß Klarheit herrschen: Der Uebergang von der jahrelang geblasenen alten Flöte zur Böhm-Flöte ist nicht so einfach, wie er immer geschildert wird. Zumeist wird er in vorgeschrittenem Lebensalter angestrebt, wo Zeit und Lust zu langen Uebungen nicht mehr allzureich vorhanden sind. Nur selten wird die frühere Gewandtheit wieder erreicht, und manche Enttäuschung bleibt; Tatsachen, die eigentlich kaum der Bestätigung von denen, die von einem zum andern System herübergewechselt haben, bedürfen.

Der Zweck dieser Untersuchung ist ein zweifacher: Dem Flötenliebhaber bei der Wahl des Systems ein Berater zu sein und die Flöte, die seltenste der Freundinnen in Stunden der Einsamkeit und Erholung, erneut in den Kreis des Interesses zu bringen.

Vom Wesen der Kunst — deutsche Worte.

Meine „Deutschen Worte“ in Heft 16 des vorigen Jahrganges vom 26. Mai 1921 haben, es freut mich besonders, dies feststellen zu können, eine Arbeit gezeitigt („Vom Wesen der Kunst“ Heft 4, 17. Nov.), die eine Fülle prächtiger Gedanken aufweist. Was da vom künstlerischen Schaffen, von Kunst und Religion, besonders aber von Kunst und Kultur gesagt wird, gehört sicher zu dem Geistvollsten, was seit langem darüber zu lesen war.

Aus der Gegenüberstellung: Kultur, etwas Erdachtes — Kunst, der Ausfluß intuitiv, oft eruptiv wirkender (Empfindungs-) Kräfte entwickelt nun der Verfasser etwas wie eine Theorie, die letzten Endes zu der Schlußfolgerung führt: Wirklich große Kunstwerke sind nie „gesund“ — jedes große Kunstwerk ist wie sein Schöpfer „dekadent“.

Ich vermute, daß der Verfasser dem Begriff dekadent eine andere Ausdeutung gegeben, oder ihn wenigstens nach der positiven Seite hin erweitert wissen möchte.

Solange diese beiden Sätze so in dieser nackten Form stehen bleiben, halte ich eine öffentliche Auseinandersetzung (eine private wäre mir aufrichtig erwünscht) für unfruchtbar, denn sie wirken wie eine Granate, wie eine Kriegsfanfare.

Ob es nationale Kunst gibt, sollte man doch eigentlich gar nicht mehr fragen. Gewiß ist die Kunst ein übernationales Ding, eine Sache, die an sich abseits von rechts und links, gut und böse, Politik und Nationalität steht. Aber sie gestaltet sich doch nicht von selbst irgendwo im Aether, sondern, um in Erscheinung treten zu können, verlangt sie die Künstler, und die sind und sollen sein Wesen von Fleisch und Blut, voll von Begeisterung, von Empfinden, von Leidenschaft. Und da ohne Ehrlichkeit kein wirkliches Kunstwerk entstehen kann, wird es, soll und muß es naturnotwendigerweise auch „national“ sein, denn der ehrliche Künstler-Mensch (der eine ist vom andern nicht zu trennen) kann weder Abstammung noch Umgebung noch Erziehung verleugnen.

Ich möchte ein Dürersches Blatt, einen Till Riemenschneider, einen Kopf von Greuze, einen Holzschnitt des Hiroshito und ein goldenes Pagoden-Bildwerk aus Birma nebeneinanderstellen und fragen, welches der Werke spanischen und welches italienischen Ursprunges ist. Auf die Antwort und die Begründung wäre ich begierig. „Kunst“ hat doch erst dann sinnlich faßbare Form, wenn sie in einem Werke in Erscheinung tritt. Die Bodenständigkeit läßt sich doch nie wegleugnen und ein Kunstwerk wird eben stets von dieser Bodenständigkeit beeinflußt sein.

Was der Verfasser „zum Schluß“ sagt, gilt nur dann, wenn ein Künstler es wirklich verdient, ernst genommen zu werden. Daß es viele gibt, die dies nicht verdienen, oder zum wenigsten, weil noch nicht reif, dies noch nicht verdienen, wird doch gerade heute niemand bestreiten. Uns aber auf das Werk eines Künstlers einzustellen, darf man uns nur dann zumuten, wenn dieser ehrlich ist, wenn er ernst genommen zu werden verdient, wenn er nicht einreißt, nicht aus Sensationslust etwas um jeden Preis gesucht Neues an Stelle der durch Naturnotwendigkeit gültigen ästhetischen Grundgesetze stellt. Denn dann beweist er, daß er unreif ist, daß er kein Verantwortungsgefühl besitzt, daß er unehrlich ist.

Und wenn man, wie ich's vor zwei Jahren in Darmstadt sah, in einer Galerie moderner Kunstwerke ein Brett ausstellt, auf dem der Deckel einer verrosteten Konservenbüchse, eine leere Streichholzschachtel und das Heft eines alten Küchenmessers kreuz und quer aufgenagelt (nicht etwa gemalt) ist und dies im Katalog mit „Abendwehen“ (oder so ähnlich) bezeichnet ist, so habe ich das volle Recht, ohne die geringste Einschränkung von Frechheit zu reden. Solche „Künstler“ und die Herren, die sie protegieren durch Tat oder Schrift, sind eben Schädlinge nicht nur der Kunst, nein am Volk. Das ist Dekadenz, auf deutsch: Verfall, Niedergang.

Der Künstler selbst, wie sein heute ja fast unvermeidlicher Streiter mit der Feder, haben zuerst Pflichten, und erst ganz, ganz spät, auch Rechte. Vor allem andern: Verantwortungsgefühl! Lukas Böttcher (Bamberg).

Karl Pembaur.

Von Dr. Al. Merkel (Niederlößnitz-Dresden).

Karl Maria Matthäus Pembaur ist geboren am 24. August 1876 zu Innsbruck als der zweite Sohn des dortigen akademischen Musikdirektors Joseph Pembaur und seiner Gattin Karoline geb. Kraus aus München und römisch-katholischen Glaubensbekenntnisses. Den ersten und besten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater. Mit neunzehn Jahren, also im Jahre 1895, verließ er mit dem Zeugnisse der Reife das Gymnasium und die Musikschule seiner Vaterstadt und vollendete von 1896 bis 1900 an der Königlichen Akademie der Tonkunst in München bei Rheinberger, Werner, Lang und anderen Lehrern seine Studien.

Im Jahre 1900 (mit vierundzwanzig Jahren) als Organist von dem damaligen sächsischen Könige Albert an die katholische Hofkirche zu Dresden berufen, entwickelte er hier eine lebhafte musikalische Tätigkeit, denn 1903 übernahm er die Leitung der Dresdner Liedertafel, und 1906 gründete er den Frauenchor dieses Gesangvereins, beides Stellungen, in denen er seitdem oft in rühmlicher Weise an die Oeffentlichkeit getreten ist. Doch genügten diese Aemter seinem Drange nach möglichst vielseitiger Tätigkeit und seinem Ehrgeize noch nicht, und so wurde er 1910 Leiter der Robert Schumannschen Singakademie zu Dresden, nachdem er 1908 erster Solorepetitor an der Königlichen Hofoper und 1909 Königlicher Musikdirektor geworden war. Am 1. April 1913 rückte er in die Stelle des in den dauernden Ruhestand tretenden Königlichen Hofkapellmeisters und Geh. Hofrates Adolf Hagen, der seitdem (bis 1921) den Dresdner Mozart-Verein leitete, in seiner Tätigkeit als Dirigent der Orchestermessen und -vespern in der katholischen Hofkirche zu Dresden ein und bewährte sich auch in dieser Stellung als ein gewandter, tatkräftiger und feinsinniger Orchesterleiter, der die Winke und Andeutungen der Komponisten peinlich genau befolgt und darin einen auch dem musikalischen Laien merkbaren Wandel geschaffen hat. Ein besonderes Verdienst hat er sich als Kirchenkapellmeister noch durch die Neueinstudierung verschiedener bisher noch unbekannter Messen erworben, z. B. der ungarischen Krönungsmesse von Franz Liszt, der Es dur-Messe von C. M. v. Weber und seiner eigenen unten genannten drei Messen. Aber nicht nur als Dirigent, sondern auch als feinfühliger Begleiter im Konzertsaale hat er sich in trefflicher Weise bewährt, ebenso wie als Schriftsteller, denn im Jahre 1920 veröffentlichte er eine

Schrift, betitelt „Dreihundert Jahre Kirchenmusik am sächsischen Hofe“ und trug dadurch wesentlich zur Erhaltung der in der katholischen Hofkirche stattfindenden musikalischen Aufführungen bei, deren Abschaffung aus Sparsamkeit und wegen grundsätzlicher Trennung von Staat und Kirche von der freistaatlichen Regierung geplant war.

Konzertreisen hat er unternommen mit der Dresdner Liedertafel nach Salzburg und Innsbruck, nach Nürnberg, Konstanz und Basel sowie nach Wien und Graz, mit dem Dresdner Opernchore dagegen nach Kopenhagen und dadurch seinen Ruf als Leiter von Gesangvereinen auch in das Ausland getragen.

Auch als Tonsetzer hat Karl Pembaur auf den verschiedensten Gebieten treffliche Leistungen aufzuweisen, und zwar zunächst auf kirchlichem. Von ihm stammen drei Messen für Soli, Chor und Orchester, nämlich eine Missa brevis in F dur für Streichmusik und Orgel, ein Werk, das wegen seiner Schlichtheit und Innigkeit bei jeder Aufführung einen tiefen Eindruck hinterläßt, eine zweite in G dur (Missa solemnis) für großes Orchester und eine Weihnachtsmesse. Alle drei sind im Verlage von Böhm in Augsburg erschienen. Auch ein Oratorium „In vitam aeternam“ zum Gedächtnisse deutscher im Weltkriege gefallener Seehelden hat Karl Pembaur komponiert, das in Berlin, Dresden und Plauen aufgeführt worden ist. Seine weltlichen Werke bestehen in gemischten bezw. Männerchören ernsten und heiteren Inhalts, einem Singspiele, einem Mimodrama, verschiedenen Schauspielmusiken, z. B. zu „Faust“, einem Duettzyklus „Silhouetten“ (im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig) und Liedern.

Es lassen sich von unserem tüchtigen Künstler, da er noch ein verhältnismäßig junger Mann ist, noch manche bedeutende Leistungen auch auf dem Gebiete der Oper erwarten, auf dem er sein großes Können bisher noch nicht versucht hat, während ihm die Symphonie, wie er selbst sagt, nicht „liegt“. Möge er der Tonkunst, zu deren bedeutendsten jetzigen Vertretern er ohne Zweifel gehört, noch lange Jahre zu ihrem Heile erhalten bleiben!

Allerlei Merkwürdigkeiten für Musiklehrer.

Von H. H.

In Heft 2 dieses Jahrganges habe ich schon einmal in einer Briefkastennotiz („Mozart-Verehrer“) auf jene geschäftstüchtige „Gesellschaft für moderne Musik“ in Berlin hingewiesen, die den „Figaro“ herausgibt, ein fesches Modeblatt, in dem man's 'mal mit Musikstückchen versuchen wollte. Nämlich das Geschäft. Das scheint nun aber trotz der hübschen und interessanten Abwechslung, die die Parfüm- und Pelzreklamen in die Musikstücke hineinbringen, nicht gerade glänzend zu gehen. Wahrscheinlich foxen die Trottel, auf deren Dummheit man gerechnet hatte, lieber nach anderen Weisen als nach denen der Herren Waldau und Wilm-Wilm. Kurzum, man sucht nach Absatz und nach Bauern, die sich fangen lassen. Und die scheint man in den Musiklehrern erblicken zu können; denn denen schickt man ein kleines, gutgedrucktes, ganz unverfänglich aussehendes Prospekt mit dem Titel „Musikpädagogische Erfahrungen und Winke“ ins Haus. Nach der einleitenden Feststellung, daß jetzt endlich auf experimentellem Wege von den bedeutendsten Pädagogen erkannt worden sei, zu nutzbringendem Unterricht gehöre Freude am Lehrstoff und am Lernen — erfährt man, daß gerade beim Klavierunterricht diese Freude recht schwer zu wecken ist. Nämlich so: „Die Verehrung für die Kunst hindert . . . viele besonders gewissenhafte Klavierpädagogen, dem Kinde zu gestatten, auf eigene Wahl Musikliteratur vorzunehmen, aus Furcht, daß das Kind sich Fehler im Fingersatz, in der Handhaltung und in der Technik angewöhnen könnte. Und doch ist nichts vom modernen pädagogischen Standpunkt falscher als dies Bedenken.“ Natürlich, gewiß doch. Aber wie sage ich's nun meinem Kinde? „Auch hier müssen die Kinder dazu gebracht werden, im wahren Sinne des Wortes spielend zu lernen. Der Tanz, das Couplet, den neuesten Schlager spielen zu können, ist für 90 % aller Klavierspieler das sehnlichst erstrebte Ziel. (Ob er nicht doch recht hat?) . . . Doch vermag der erfahrene Lehrer auch aus dieser höchst unkünstlerischen Betätigung für seine Lehrmethode Vorteile zu ziehen. Noch bessere Ergebnisse werden aber erzielt, wenn dem Schüler, gewissermaßen als Leckerbissen, dauernd neues, von ihm begehrtes Musikmaterial in die Hand gegeben werden kann; denn durch die Abwechslung lernt er zu aller Fertigkeit im Spiel noch das Notenlesen. Wie aber soll man bei den heutigen Musikalienpreisen, wo ein einzelner Schlager Mk. 7, 9, 11 und darüber kostet, dieses Material beschaffen? Das ist nur möglich, indem man sich entschließt, Schüler zum Abonnement auf das allmonatlich erscheinende ‚Figaro-Musik-Album‘ zu veranlassen. Dieses Album bringt auf 24 Seiten ausgesuchte moderne Lieder, Schlager und Chansons, deren Texte sich — ohne prüde zu sein — jedem jungen Menschen unbedenklich (wie nett und anständig vom Figaro) in die Hand geben lassen; daneben enthält es beste, ältere Hausmusik (die nämlich, die frei ist und nichts kostet!) und wahrt die Grenze des leicht bis mittelschwer Spielbaren.“ Ein Kommentar ist überflüssig.

Nun ist — vom geschäftlichen Standpunkt aus — nichts dagegen zu sagen, daß ein Verlag für seine Ware die Werbetrommel rührt. Viel merkwürdiger und erstaunlicher aber ist es, daß ein (wahrscheinlich anderer) Verlag — nennen wir ihn 'mal den Kuckuckverlag — seine Reklameeier in das Nest eines Musikerverbandes, nämlich des „Verbandes deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen (e. V.)“ legen kann und legt. Die Rheinische Musik- und Theater-Zeitung berichtet darüber in einem mit Dr. W. G. gezeichneten und „Ein humoristischer Lehrplan für den Musikunterricht“ überschriebenen Artikel, der sich allerdings in der Hauptsache mit dem „humoristischen“ Lehrplan befaßt (den nach den Proben ein Lehrling besagten Verlages verfertigt haben könnte), der aber am Schluß auf diese seltsame Reklameangelegenheit zu sprechen kommt. Man lese selbst:

Der vom „Verband deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen (e. V.)“ zu Berlin soeben neu herausgegebene „Lehrplan für den Musikunterricht“ („Verzeichnis aller im Musikunterricht erprobten und wichtigsten Lehrmittel bezw. Vortragsstücke“) stellt eine glänzende Parodie auf schlechten Musikunterricht dar, wie er leider nur allzu verbreitet ist. Am Anfang der Broschüre stehen, gleichsam als Motto, tiefsinnige Aussprüche etlicher obscuri viri, z. B.: „Ein Lehrer ohne Methode ist ein Komponist ohne Generalbaß, ein Virtuos ohne Takt“ (Thielo). Bekanntlich ist der Generalbaß eine fast seit 200 Jahren nicht mehr übliche Art von musikalischer Kurzschrift. Herr Thielo hätte also ebenso witzig auch sagen können: „. . . ist ein Maler ohne Goldgrund, ein Architekt ohne altpersisches Einhornkapitell, ein Arzt ohne Blutegel“ usw. Vielleicht wollte er aber auch andeuten, daß nicht nur Dilettanten, denen man es nicht verübeln kann, sondern selbst manche Musiklehrer Generalbaß, Kontrabaß und Kontrapunkt verwechseln. Ein weiterer Ausspruch lautet: „Der beste Weg zur Erreichung eines bestimmten Zieles ist derjenige, den bereits viele wanderten“ (Hahnel). Treffend wird hier die ganze Rückständigkeit, Bequemlichkeit und Unselbständigkeit zahlloser Musiklehrer verulkt, die in ihrem Unterricht lediglich die vor soundsoviel Jahrzehnten empfangenen Weisheiten ihrer eigenen ehemaligen Lehrer — womöglich noch in verwässerter Form — verzapfen. Es ist ja doch so etwas Schönes um die Pietät! In ähnlichem Sinne wird an anderer Stelle das Wort Pièçen gebraucht, mit dem unsere musikalischen Urgroßeltern die Vortragsstücke bezeichneten. Daß es mit falschem Akzent geschrieben ist, beruht auf scherzhafter Absicht, wie man bei näherer Durchsicht des „Lehrplans“ sofort bemerkt. Dieser ist nämlich in acht Klassen eingeteilt; die achte Klasse bedeutet den Anfang. Die Titel der für jede Klasse empfohlenen Stücke sind nun, um die grammatikalische Unbildung so vieler Musiklehrer zu brandmarken, mit einer Menge komischer Schreibfehler behaftet wie: „Rondo capriciosa, von Meldessohn“, „Sonate pathetic, von Beethoven“, „Reveil di Lion, von Kontski“, „Bordes di Rhin, von Hünten“, „Per petuum mobile, von Weber“ (man schreibt ja auch „per pedes apostolorum“, also warum nicht „per petuum“??). Daß das „Erwachen des Löwen“ (er erwacht erst in der II. Klasse) unmittelbar auf die **Sonate** pathétique folgt, entbehrt nicht des tieferen Sinnes: entweder soll angedeutet werden, daß Beethoven in dieser Sonate zum erstenmal die Klaue des Löwen zeigt (wenn er darin auch nichts „geklaut“ hat, was bei anderen Komponisten manchmal vorkommt), oder ist es so zu verstehen, daß in dem Kunstjünger, der Beethovens Meisterwerk bewältigt, sich nunmehr der Klavierlöwe mit Mähne und sonstigen Attributen regen darf. Sehr sinnreich sind auch die Beistriche zwischen den Titeln der Stücke und der Bezeichnung der Komponisten (vergl. die oben angeführten Beispiele). Die ausländischen Ueberschriften sind in der Tat so anstrengend auszusprechen, daß man sich gerne einen Augenblick erholt, bevor man fortfährt: „von Mendelssohn“, „von Beethoven“ usw.

Auf Seite 2 (außerhalb des eigentlichen Lehrplans) werden verschiedene Musikalien angeboten[1], darunter auch folgende verlockende Nummer: „Lia-Asta für Salon-Orchester sehr gut für Schülerkonzerte. Rheinländer-Foxtrot.“ Der Leser, der den „Lehrplan“ ernst nimmt, hält die Anpreisung dieses Stückes für geschmacklos, ja, in Anbetracht der erwähnten Bemerkung über Schlagermusik für widerspruchsvoll und gesinnungslos. Weit gefehlt! Der Verlag denkt natürlich nicht daran, die musikalische Jugend zu vergiften. So etwas führt er gar nicht. Das ist eine Fallgrube; man will nur sehen, ob das Publikum trotz des Verdammungsurteils über die Schlager darauf hereinfällt.

Am Schlusse des Prospektes heißt es: „Da die hier angeführten

[1] Wie der Lehrplan verrät, sind alle darin empfohlenen Stücke in einem bestimmten mit Musikalienhandlung verbundenen Berliner Verlag erschienen (die Stücke sind im Unterricht — so besagt eine Anmerkung — lückenlos zu verwenden). Einen innigen Zusammenhang zwischen diesem Verlag und dem Verfasser des Lehrplans sich auszumalen, ist nicht schwer. Es lebe das Geschäft!!

Musikalien bereits von sachverständiger Seite ausgewählt wurden und meist von ersten Meistern entstammen (!), ist eine Auswahlsendung fast ganz unentbehrlich." Sehr richtig! Nicht nur fast, sondern ganz unentbehrlich, unbedingt nötig! Man soll nie eine Katze im Sack kaufen. Sonst wäre mit den „hier angeführten Musikalien" nur der Besteller „angeführt".

Allen wahren Musikfreunden und gebildeten Musiklehrern, die gerne einige vergnügte Minuten verbringen, empfehle ich, den „Lehrplan" sich kommen zu lassen; ahnungslosen Gemütern sei allerdings verraten, daß der Humor des offenbar äußerst geschäftstüchtigen Verfassers — unfreiwillig ist.

Hans Albert Mattausch: „Esther".

Musikdrama in drei Akten und einem Vorspiel von Ernst Heinrich Bethge.

Uraufführung im Stadttheater Kiel am 10. Dezember 1921.

Richard Wagner beherrscht noch immer den Spielplan unserer großen Theater. Aber mit seinen Epigonen haben sie schlechte Geschäfte gemacht. Hier fehlt's am Text, dort an der Musik; hier an dramatischer, dort an musikalischer Prägnanz. Aus einer hochpathetischen Welt von Göttern, Helden und Wagnerianern flüchtete man in die grobe Wirklichkeit, und eine Zeitlang schien es, als ob Mascagni und seine Leute den richtigsten Ausdruck für die materialistische Kultur der Gegenwart gefunden hätten. Aber auch dieser Rausch ist verflogen, und wer nicht stark genug ist, um neue Wege zu bahnen, der sucht sich aus Wagner und Gounod, Verdi und Puccini zu assimilieren: was die zwei Seelen in der deutschen Brust am meisten entzückt: Sinnenfreude und Weltanschauung, Melodie und Satzkunst.

Da haben sich nun zwei Künstler zusammengefunden, Hans Albert Mattausch, der Musiker, und Ernst Heinrich Bethge, der Dichter, um ein einheitliches Kunstwerk zu schaffen; im vorigen Jahre war es „Graziella", ein veristisches Ehestandsdrama mit allen Ingredienzien der älteren italienischen Oper und einem deutsch-gemütvollen Ausgang, in diesem Jahre ist's die „Esther", eine große Oper, wie sie etwa Verdi in seiner Aida gefunden hat, aber mit Welterlösungsgedanken und einem freundlichen Theaterschluß. Dazu sei bemerkt, daß wer in diesem Werke eine Verherrlichung des Judentums sieht — und es gibt derartige Leute in Kiel —, mit ganz außergewöhnlich großen antisemitischen Scheuklappen versehen sein muß. Solcher Idiotismus erzeugte bei der Uraufführung einen regelrechten Theaterskandal, dessen unbeabsichtigte Wirkung ein demonstrativer voller Erfolg der Oper war.

Der Inhalt des Stückes ist aus der Bibel bekannt: Esther, das schöne, fromme Judenmädchen, ergibt sich dem macht- und schönheitslüsternen König Ahasverus, wird zur legitimen Königin erhoben und rettet ihr Volk aus Not und Verbannung.

Die Fabel ist dürftig. Am meisten dramatisches Leben zeigt noch das Vorspiel, das auch musikalisch stimmungsvoll einsetzt und Großes erwarten läßt. Mardochai, der Vater der Esther, sinnt über das traurige Schicksal der in die Verbannung getriebenen Juden nach. Elisa, der Prophet, weissagt die glänzende Zukunft der Esther. Mit plumper Janitscharenmusik bricht Bigthan, der königliche Kämmerer, in den stillen Frieden der Hütte. Der Anblick des Mädchens entflammt ihn, aber sie weist ihm die Tür, und geräuschvoll, wie er gekommen, verschwindet er mit seiner Scharwache. Ein Chor der klagenden Juden hinter der Szene umrahmt das Ganze. Ein längeres Orchesterzwischenspiel, in dem die wichtigsten Motive der Oper verarbeitet sind, führt zum ersten Akt, der am Hofe zu Susa mit einem Huldigungschor an Ahasverus, den König von Indien bis zum Mohrenland, beginnt. Um das Spiel zu beleben, führt der Dichter noch ein paar Gegenspieler ein: Vasthi, die verstoßene Königin und ihren Liebhaber Bigthan, den königlichen Kämmerer. Beide sinnen Verrat, und effektvoll steht ihre in dunklen Farben gehaltene Zwiesprache im Gegensatz zu dem hellen sinnesfreudigen Liebesduett Esthers und Ahasvers. An dieser Stelle gerät der Dichter des Dramas in einen bedenklichen Konflikt. Erliegt Esther wirklich, wie er andeutet, dem Zauber der kraftvollen Männlichkeit Ahasvers, vergißt sie ihre göttliche Sendung, so liegt hierin eine tragische Schuld, und der tragische Ausgang wäre geboten. Aber den will der Dichter vermeiden und fordert damit Unmögliches von dem Komponisten und der Darstellerin der Rolle. Außerordentlich wirksam ist das erste Auftreten Esthers in einem groß angelegten, durch seine Polyphonie bedeutenden Chorsatz, dann aber wird das göttliche Pathos zur Liebesraserei; die Widersacher machen sich der kleinlichen Eifersucht verdächtig, und vergeblich sucht Mardochai mit dem Klagegesang der Juden die sittliche Höhe des Vorspiels wieder zu gewinnen. Besser ist der zweite Akt gelungen. Hamann, der böse Dämon, gewinnt wieder Macht über den ewig schwankenden König. Er entdeckt den Verrat, zitiert die fanatischen Magier, stachelt das Volk der Perser zu wilder Wut gegen die an allem Unheil schuldigen Juden an und erlangt den Befehl zu ihrer Vernichtung. Hier ist alles aus einem Guß, und hier zeigt auch Mattausch die Stärke seines Künstlertums. Ein großes Ensemble — sagen wir ruhig das Finale — schildert die Verzweiflung Esthers und Mardochais gegen die Lüge und Herrschsucht der Welt. Der deutsche Ernst, die res severa, veredelt den italienischen Einschlag seiner Muse, und an Stelle des falschen Pathos der großen Oper tritt die echte Ergriffenheit. Der dritte Akt führt uns in die Wohnstätten der dem Tode geweihten Juden. Vasthi, die Verstoßene, reizt sie zum Kampf gegen Susa. Chor der Rache! Wir sind wieder in der Oper. Noch einmal nimmt uns eine Szene gefangen, zwischen dem Propheten Elisa und dem wahrheitsuchenden König. Dann aber erscheint Esther als verschleierte Prophetin, und was sie auch sagen mag, wir wissen es schon: ihre Schönheit lockt das gekrönte Männchen aufs neue. Langsam verschwinden sie im Thalamos, zu neuen Flitterwochen, und mittlerweile leitet Mardochai, der milde Mann, die Geschicke der Völker zum ewigen Frieden.

Die Aufführung war gut; die Inszenierung, die Bühnenbilder und die Beleuchtungseffekte zeigten die überragende Regiekunst unseres Intendanten Dr. Alberty, um die uns große Theater beneiden. Das Orchester unter Kapellmeister Richter spielte ausgezeichnet und mit feinsinniger Dezenz. Frl. Seremi (Sopran) als Esther und Herr Mareks (Tenor) als Ahasverus waren gesanglich gut, erschöpften aber den geistigen Gehalt ihrer Rollen nicht. Besser gelang Frau Palm-Cordes (Alt) die Verkörperung der dämonischen Vasthi, und in Herrn Martini (Bariton) als Bigthan hatte sie einen ebenbürtigen Partner. Die beiden Gegner Hamann und Mardochai wurden von den Herren Horand (Bariton) und Simons (Baß) gut gesungen, aber auch ohne den Gegensatz der Weltanschauungen zum Ausdruck zu bringen. Die Chöre gingen gut. Der reizende Chor der Liebesmädchen im Beginn des zweiten Aktes wurde von sangeskundigen Dilettanten unter Führung von Solodamen sach- und fachgemäß exekutiert. Der Beifall des ausverkauften Hauses war groß und am Schluß unbestritten. Sämtliche Mitwirkende, der anwesende Komponist, der Dichter, der Intendant und der Kapellmeister wurden viele Male gerufen. Hans Albert Mattausch ist zurzeit Theaterkapellmeister in Magdeburg, wo auch vor 86 Jahren Rich. Wagner seine „Feen" komponierte und sich dabei nicht die geringste Mühe gab, italienische und französische Anklänge zu vermeiden. Prof. Bessell.

Bernh. Sekles: „Die Hochzeit des Faun".

Burleskes Traumspiel in drei Bildern. Textdichtung von R. Morr.

Uraufführung im Staatstheater Wiesbaden am 1. Dezember 1921.

In einem „Traumspiel" kann natürlich alles drunter und drüber gehen, und ist's noch „burlesk" dazu, so sind der Fantasie kaum irgendwelche Schranken gesetzt. R. Morr hat von dieser Erlaubnis umfassenden Gebrauch gemacht. Er wollte auch auf einen besonderen literarischen Eigenwert des Textes verzichten: derselbe sollte schon durch die bloßen Situationen wirken. Alles zugestanden; aber ein gutes Bühnenstück ist daraus nicht geworden. Trotzdem gerade die Situationen kaum mißzuverstehen sind. Der Satyr Sylvo — eine Art Feld-, Wald- und Wiesen-Falstaff — hat sich kurz vor seiner Hochzeit noch einmal gründlich vollgesogen. Nun liegt er rülpsend auf seinem Lager — von der ganzen boshaften Faunenwelt verhöhnt. Zum Ueberfluß reißt er noch ein paar fesche Faunenweiber zu sich nieder, mit denen er sich zärtlich herumbalgt. Dabei ist es die süße Nymphe Lyra, die diesem Schmutzian ihr Herz schenkte und die auch jetzt noch um ihn klagt. Denn zur Strafe für sein Vergehen wird Sylvo verbannt „in fremden Wald als Weib verbildet, bis in Lieb sich gab ein Mann dir, Faun!" Sylvo — in unglaublicher Kostümierung — sehnt sich im fremden Wald nach seiner pervers veranlagten, holdseligen Lyra. Zwei wirklich burleske junge Satyre, mit Schwänzchen wippelnd, nähern sich ihm gierig, werden aber durch einen frechen-Faunen-Backfisch abgelenkt. Bis plötzlich ein — Amerikaner Mr. Cheef erscheint, der an der „feisten Gebärerin" Gefallen findet, sich bei ihr niederläßt und einschläft. (Er wird nur sprechend eingeführt.) So finden die Faune den Sylvo wieder, und er ist damit vom Bann erlöst. Das Stück ist eigentlich aus. Doch es folgt noch ein drittes Bild, in welchem unter Chorgesang und Glockenklang die Hochzeit gefeiert wird. Sylvo muß Eidschwüre leisten, damit er künftig „Fürst aller Faunen sei". Diese Glorifikation der an sich so abstoßenden Gestalt ist zwar als ein parodistischer Ulk gedacht, verfehlt aber trotzdem oder vielleicht gerade deshalb seine Wirkung. Bis denn zum Schluß die ganze Gesellschaft — der Amerikaner mitten drunter — sich in wildem Tanze dreht. Hier ganz besonders siegt die Musik. Denn gerade in diesen verschiedenen Tänzen, Ein-, Auf- und Umzügen der Faunenwelt läßt Sekles einen fortreißenden rhythmischen Schwung walten, und die Farbenfreude seines Orchesters wirkt da berauschend. Das melodische Element in der Partitur ist gering, durchgehends herrscht der rein deklamatorische Gesangsstil. Aber die Situationen und Stimmungen — die zart lyrischen Züge in Lyras Wesen, die heißatmige Sinnlichkeit der Faune, der tolle Humor der bockbeinigen Satyrbengel: all dergleichen hat Sekles mit erfinderischer Hand bis in die geringsten Einzelheiten scharf charakterisiert und koloriert: seine Harmonik — an sich fessellos — ist durch das Feuer dieser Orchestration gleichsam geläutert.

Keiner dieser Vorzüge genügte, über die Bedenklichkeiten des Textes obzusiegen. Intendant Hagemann hatte verführerische Bühnenbilder hervorgezaubert, Kapellmeister Rother für eine glänzende Wiedergabe der symphonisch gestalteten Musik gesorgt; die Solopartien waren in besten Händen; die Tänze wirbelten orgiastisch vorüber: Alles vergebens. Schon am ersten Abend erhob sich Widerspruch gegen den allerdings etwas allzu aufdringlich einsetzenden Applaus; bei den Wiederholungen gab es nur noch Widerspruch; und so wird diese „Hochzeit" wohl die längste Zeit gedauert haben! — Wie es auch sei: Bernhard Sekles hat seine starke dramatische Ader auch in diesem Werk erkennen lassen; möchte es ihm beschieden sein, bald einen Stoff zu finden, um seine hohe Begabung nicht nur als geschickter Situationsschilderer, sondern als tiefdringender Seelenmaler in Tönen offenbaren zu können. O. D.

Raoul Máder: „Prinzessin Malve".

Phantastisches Ballett in 3 Akten von Eugen Kéméndy. Choreographie von Eduard Brada.

Uraufführung im Kgl. Opernhause in Budapest am 15. Dez. 1921.

„Phantastisch" ist dieses Ballett allerdings nur hinsichtlich seiner Bühnendekoration, die unter anderem vom Schnürboden Paradiesvögel-Balletteusen auf schwanke Riesenblumenkelche niederflattern läßt; sonst begnügt es sich mit der Uebersetzung des „Drosselbart"-Märchens ins Patriotische. Prinzessin Malve will unabänderlich nur den besten Tänzer heiraten. Die Prinzen aller Länder bewerben sich vergeblich um ihre Hand, was eine günstige Gelegenheit zur Vorführung der mannigfachsten Nationaltänze liefert. Schließlich erringt ein Dorfbursche als Csardastänzer den Sieg, und die Liebenden vereinigen sich nach Bezwingung ihrer dämonischen Feinde: Apotheose des Csardas. Solch Triumph müßte aber, als künstlerische Darstellungsaufgabe betrachtet, vor allem auch ästhetisch glaubhaft gemacht werden. Die Regie darf dabei nicht auf banaler Tanzerei beharren, sondern muß der siegenden Tanzform auch wirklich packend neue und entwicklungsfähige Motive abzugewinnen trachten; wozu hier freilich nicht der schüchternste Versuch unternommen worden ist. Der Primitivität des Stofflichen steht die Musik in nichts nach. Ueberall wird stets das Landläufigste zu Charakterisierungszwecken herbeigeholt. So entsteht eine Art epigrammatischer Chiffreschrift, wobei man nur auf andeutende Takte nach Carmen oder nach Liszt horchen muß, um jeweils zu wissen, daß spanisches oder ungarisches Kolorit angestrebt wird. In der Titelrolle gefiel Frl. Josephine Ptasinszky recht gut. Die Aufnahme des vom Komponisten dirigierten Werkes war freundlich. A. J.

Otto Chmel: „Erlösung".

Dichtung von Max Braun.

Uraufführung im Stadttheater Kaiserslautern am 20. Dezember 1921.

Absichtlich wurde bei dem Bühnenwerke, das im Dezember 1921 im Stadttheater Kaiserslautern seine Uraufführung erlebte, von jeder offiziellen Titelbezeichnung abgesehen. Am ehesten wird man der Dichtung gerecht, wenn man sie als modernes Märchendrama bezeichnet. Dem Zuhörer werden sich die großen Schönheiten der Braunschen Märchendichtung am leichtesten erschließen, wenn er davon absieht, hinter der Dichtung tiefgründige philosophische Probleme zu suchen und es versteht, die Schöpfung Max Brauns als „Märchen für große Kinder" auf sich wirken zu lassen.

Der Inhalt der Dichtung sei mit folgenden Worten kurz angedeutet: Konrad, ein Willensmensch, dessen ganzes Leben nur mit Arbeit ausgefüllt war und dem Arbeit alles bedeutete, steht im Begriffe, ein ganz ungeheures Werk zu vollbringen, zu dessen Durchführung er Tausende von Arbeitern aufgeboten hat. Sein Weg führt ihn in einen Urwald, in tiefes Sinnen versunken verliert er jeden Pfad und irrt planlos umher. Nach tagelangen Irrfahrten bricht er erschöpft zusammen. Die Nixe Wiltrude findet ihn und labt ihn. Konrad erfährt zum ersten Male das reine Glück der Liebe. In Trudes Armen vergißt er sein großes Werk, sein bisheriges Tun erscheint ihm als inhaltslos, als Jagd nach eitlem Ruhm. Das stille Glück, das über den Himmelstürmer Konrad und das Nixlein Trude gekommen ist, bleibt nicht ungetrübt. Trude wird von ihren Waldgefährten vor dem Umgang mit dem Vertreter des als grausam und selbstsüchtig geschilderten Menschengeschlechtes gewarnt, bleibt aber trotzdem Konrad treu. Die Waldfrau erscheint Konrad und weissagt ihm großes Unglück; Visionen und schwere Träume verfolgen ihn, er sieht sich überall von Spukgestalten umgeben, und als sein alter Freund Rolf ihn unvermutet findet, und — von der Veränderung in Konrads Wesen aufs schmerzlichste verstimmt — ihn verlassen will, ist Konrads Widerstandskraft erschöpft. Im innersten Mark getroffen, bricht er zusammen. Nach grausamen, zermürbenden Seelenkämpfen trennt sich Konrad von Trude, die nun mit Schrecken gewahr wird, wie unheimlich schnell sich alle üblen Vorbedeutungen bewahrheiten. An allem irre geworden, stürzt sich Trude in den Elfensee und kehrt zu ihrer Mutter zurück. Konrad, von seinen Genossen aus dem Schmerz aufgerüttelt, wendet sich nun mit voller Kraft seinem großen Werk zu. Für ihn durfte die Liebe nur eine Episode bleiben.

Das ganze Märchendrama ist von vornherein so angelegt, daß es die Musik als integrierenden Bestandteil in weitestem Maße in Anspruch nimmt, so sehr, daß manche Szenen opernhaft anmuten. Mit voller Absicht, aber zum Segen des ganzen Werkes ist der Musik ein großer Spielraum eingeräumt. Ueber die Vertonung schreibt Karl Vollmar: Daß das Bühnenwerk eine so sehr beifällige Aufnahme fand, die am Ende der Vorstellung zu stürmischen Kundgebungen führte, lag außer in der unbestrittenen Bühnenfähigkeit der Dichtung auch in der wertvollen musikalischen Deutung begründet, die Dr. Otto Chmel jener hat zuteil werden lassen. Man darf schon ruhig behaupten, daß der Komponist mit dieser Arbeit eine großartige, entzückende Leistung vollbracht hat. Sie ist ebenso bedeutsam, nach dem Maß ausgesprochen guter und angemessener musikalischer Empfindung, als nach der ganz vorzüglichen Diktion, die in kontrapunktischer Führung, in der Erzielung herrlicher Klangkombinationen, der klaren Gestaltung des musikalischen Satzes und einem außerordentlich wirksamen Orchesterkolorit zum Ausdruck gelangte. Dr. Fritz Berend und sein tüchtiges Orchester bewegten sich bei der Interpretation dieser fesselnden Musik auf vornehmer künstlerischer Höhe."

Um die Aufführung hatten sich besondere Verdienste erworben Oberregisseur Paul Schliephak, der keine Mühe gescheut hatte, die Inszenierung trotz beschränkter Mittel in einem Maße glanzvoll auszugestalten, so daß sie jeder Großstadtbühne zur Ehre gereicht hätte, und Dr. Fritz Berend, der sich als ungemein sorgsamer und umsichtiger Dirigent erwies. Das Stadtorchester Kaiserslautern, das sich in überraschend kurzer Zeit zu einem musterhaft eingespielten Orchesterkörper entwickelt hat, brachte die zum Teil sehr anspruchsvolle Begleitmusik in glänzender Weise zu tönender Wiedergabe. O.



Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Als die beiden großen Konzertgesellschaften des Wuppertales sich durch einen tragischen Zufall fast gleichzeitig genötigt sahen, zur Neuwahl ihrer musikalischen Leiter zu schreiten, da regte sich vielfach der Wunsch nach Vereinigung dieser Stellungen und nach Berufung einer bereits allgemein anerkannten Künstlerpersönlichkeit für den neu zu schaffenden Posten. Man dachte an den ausgezeichneten Robert Laugs (Kassel), für den sich Barmen stark einsetzte, während Elberfeld den künstlerisch wie organisatorisch gleich begabten Rudolf Schulz-Dornburg (Bochum) begünstigte, der in kaum zwei Jahren das dortige Musikleben auf eine weit über die Grenzen des Rheinlands hinaus bekannte und anerkannte Höhe gehoben hat. Der Kampf um die beiden Bewerber war heiß und nicht eben erfreulich. Wie schon gemeldet, war der endgültige Sieger — ein Dritter, der in letzter Stunde auftauchte: Hermann v. Schmeidel aus Wien. Er wurde in Elberfeld gewählt, soll aber auch in Barmen einige Gastkonzerte geben, während die Mehrzahl der Barmer Aufführungen vorläufig von Erich Kleiber (Düsseldorf), unserem früheren ersten Theaterkapellmeister, geleitet werden wird. Damit ist die Frage der Personalunion einstweilen wieder ausgeschaltet. Herr v. Schmeidel hatte bei seinem Probekonzert eine unleugbare Begabung als Chormeister erkennen lassen, während man mit dem Urteil über seine Orchesterleitung noch zurückhielt. Erfreulich war zunächst, daß er mehr als wir es bisher gewohnt waren, auch neuere Tondichter zu Wort kommen lassen und so den Elberfelder Musikfreunden Gelegenheit zu eigenem Urteil geben will: wir waren gegenüber anderen Städten des Industriebezirks allmählich etwas ins Hintertreffen geraten. Gleich das erste Symphoniekonzert brachte neben der Eroika und einem Bach-Konzert für zwei Violinen (W. u. M. Schulze-Priska) die reichsdeutsche Uraufführung eines festlichen Vorspiels von Egon Kornauth. Dieser Schreker-Schüler schreibt erfreulich gesunde Musik. Aus einprägsamen, etwas an Puccini erinnernden Themen hat er ein im einzelnen noch stark gärendes, aber schwungvolles und gut klingendes Werk von festlich-froher Stimmung geschaffen, dem v. Schmeidel zu einem lebhaften Erfolg verhalf. Noch sympathischer erschloß sich des jungen Dirigenten Künstlerpersönlichkeit bei der Wiedergabe verschiedener Werke des hier lange verkannten und vernachlässigten Anton Bruckner. Wir hörten einmal (in Barmen) die VII. Symphonie und dann in einer besonderen Gedenkfeier Kloses Orgelpräludium und Doppelfuge (Gerard Bunk, Dortmund), den selten gesungenen Männerchor „Trösterin Musik", die VI. Symphonie und den 150. Psalm und erlebten dabei eine angenehme Ueberraschung: der große österreichische Meister hat in seinem jungen Landsmann einen Ausdeuter gefunden, auf den wir stolz sein dürfen. Das Süddeutsch-Weiche, Gemütvoll-Warme seiner so gesangsmäßigen Musik, die geheimnisvollen Schauer seiner Frömmigkeit, kurz, das Ethos Bruckners, das gerade die VI. Symphonie so

liebenswert macht, fand in v. Schmeidels Wiedergabe unmittelbaren Ausdruck. Seine Zeitmaße hatten in ihrer behäbigen Breite nichts von der Allabreve-Unrast so mancher Bruckner-Aufführung. Auch die so umstrittenen Uebergänge wußte er durchaus natürlich zu gestalten. Nicht so gut gelangen die Stellen kraftvollen Sichaufraffens, wenn die Bläser in schneidenden Rhythmen gegeneinander stürmen, oder wenn Bruckner aus weiter Erdenferne auf schier unendlicher Bahn zum höchsten Himmelsglanz emporsteigt: da fehlte das Letzte, vielleicht auch beim Orchester, das die Aufführung der VII. Symphonie nicht gerade zu einer Huldigung für den Meister hatte werden lassen. Stunden reinsten Genusses verdankte man dem unter v. Schmeidel stehenden Elberfelder Lehrergesangverein in einem Bruckner und Schubert gewidmeten Konzert, in dem der Chor in Stimmkultur und technischer wie geistiger Beherrschung seiner Aufgabe Hervorragendes leistete. Jella v. Schmeidel, die Gattin des Dirigenten, steuerte mit sympathischem Alt einige Schubert-Lieder bei, während Bruckners herrliches Quintett infolge äußerer Umstände nicht recht zur Geltung kam. Zur Totenfeier war dieses Jahr Mozarts schöne, aber nicht eben bedeutende „Maurerische Trauermusik" und das Requiem gewählt worden, das eine sehr achtbare, aber doch nicht ganz an die Leistung des Männerchors heranreichende Aufführung erlebte. Im Quartett (A. Stronk-Kappel, J. v. Schmeidel, P. Tödten, A. Fischer) überragten die Außenstimmen erheblich. An instrumentalen Werken hörten wir Schumanns Es dur-Symphonie, Schuberts mit wundervoller Wärme gespielte Unvollendete, während Brahms' Dritte (in Barmen) im Schlußsatz stärkere Gegensätze und Wolfs italienische Serenade mehr Genialität hätte ertragen können. Buths' allzu gesprächigem Klavierkonzert erspielte W. König (Düsseldorf) einen Publikumserfolg. Eine wertvolle Ergänzung zu v. Schmeidel bildet der musikalische Leiter der Barmer Konzertgesellschaft, Erich Kleiber, der Orchester, Chor und Publikum in gleicher Weise in seinen Bann zwingt. Mit seinem ausgeprägten Sinn für Rhythmus und Klang und einer wirksamen, dem Theater abgelauschten Technik verhalf er Händels Saul zu einer ausgezeichneten Wiedergabe. Allerdings wurde die Klarheit der Polyphonie in den Chören besonders im ersten Teil durch die mitunter fast zu lebhaften Zeitmaße etwas beeinträchtigt. Unter den Solisten verdienen Martha Oppermann (Hannover) und Alfr. Kase (Leipzig) rühmende Erwähnung. Kleiber mit seiner stark im Intellektuellen wurzelnden Begabung war auch der rechte Mann, uns in der „Gesellschaft der Musikfreunde" Schönbergs Kammersymphonie vorzuführen. Dieses angeblich in E dur stehende Werk 9 erscheint trotz mancher schön empfundenen Stelle im ganzen als das Ergebnis harmonischer Rechenkunst. Quarten- und Ganztonharmonik in Ehren, aber in solcher Häufung von Spannungen ohne Lösung stumpft das Ohr bald ab, zumal wenn die Seele bei des Komponisten mangelnder Erfindungsgabe so auffallend zu kurz kommt. Nicht ganz so kalt wirkten einige von Anna Ibald (Düsseldorf) mit möglichster Wärme gesungene Lieder aus Werk 6. Sie entbehren nicht der Stimmung, muten aber mit ihren in endlosem Dämmergrad dahinschleichenden Klängen gleichfalls fast krankhaft an. Um so erfrischender ging's im zweiten Konzert dieser Vereinigung (in Elberfeld) zu: Walter Gieseking (Hannover) spielte Bach, Schubert und eine Suite des englischen Erotikers Cyrill Scott mit überlegener Beherrschung des Technischen und Musikalischen und mit schier unerschöpflichem Farbenreichtum. Die Sängerin des Abends, Martha Amstadt (Düsseldorf), besitzt schönes Material und achtunggebietendes Können, versagt aber nach der Seite der Empfindung auffallend. Gieseking weckte auch zwei Tage später unter v. Schmeidel in Barmen mit dem Schumann-Konzert und kleinen impressionistischen Stücken deutscher und französischer Komponisten einen Sturm der Begeisterung. Doch zurück zu den Chorkonzerten. Mit Auszeichnung ist noch der Oratorienchor zu nennen, der sich besonders an den finanziell weniger leistungsfähigen Mittelstand wendet. Er hält sich unter seinem neuen Leiter Hermann Inderau vorläufig, hoffentlich nicht ausschließlich, an das bewährte Alte und bot mit Haydns Schöpfung eine im Vokalen wie Instrumentalen gleich erfreuliche Leistung. Geistlicher Musik widmet sich der Barmer Bach-Verein unter seinem Leiter G. Deetjen, einem tüchtigen Orgelspieler, und der Madrigalchor unter Elisabeth Potz, der diesen Winter mit 6 Konzerten vor die Oeffentlichkeit tritt. Hier wird dank der reichen Literaturkenntnis und dem Stilgefühl der Veranstalterin in der Anlage und Durchführung der Programme wirkliche Erziehung zu künstlerischem Geschmack geleistet, auch wenn die Chorleistung in der Behandlung des Wortes und in der Disziplinierung der einzelnen Stimmgruppen (Sopran!) noch vervollkommnet werden muß. In diesem Zusammenhang verdient auch der Direktor des Barmer Konservatoriums, Adolf Sievert, Erwähnung, dessen volkstümliche Musikabende mit ihrer Fülle von Anregungen auf fast allen Gebieten der Tonkunst nicht immer den Zuspruch erfahren, den sie verdienen. Den Auftakt der diesmaligen Veranstaltungen bildete ein wohlgelungenes Konzert des Düsseldorfer Vokalquartetts mit Zilcher und Brahms. Dann folgte ein Schumann-Abend des Barmer Quartetts (A. Sievert, K. Hauer, G. Mombaur, M. Meißner), das unter Prof. Uziellis Führung im Klavierquintett gewisse Schwächen seiner Zusammensetzung erfolgreich überwand. Vorher sang M. Wolter-Pieper „Frauenliebe und Leben" erfreulich unsentimental und doch voll tiefer Empfindung. Der nächste Abend gehörte der Orgel (Herm. Inderau). Ausgesprochen pädagogische Ziele verfolgen die Jugendkonzerte. Für Kammermusik sorgt in erster Linie die glücklich vor der Auflösung bewahrte „Gesellschaft für Kammermusik", die uns durch das Klingler-Quartett und den ganz hervorragenden Klarinettisten Konrad aus Berlin Mozart und Brahms bescherte. Nicht ganz so ideal war das Zusammenspiel des Münchner Streichquartetts mit der Pianistin Helene Zimmermann bei einem Mozart-Abend, während ein unbegleitetes Werk dem Können und Stilgefühl der Spieler ein sehr günstiges Zeugnis ausstellte. Da das Wuppertaler Streichquartett erst in jüngster Zeit zwei Umbesetzungen erfahren hat, wollen wir mit dem Urteil über seine Leistungen noch zuwarten. Ein Sonatenabend der Pianistin Kläre Hanisch mit dem Cellisten R. Grote jr. (man hörte Huber, Chopin und Pfitzner) erwies bei guter Fühlungnahme durchaus die Ueberlegenheit des weiblichen Teils. Die vornehm zurückhaltende Art Ellen Saatweber-Schliepers kommt in Klavierwerken von Reger besser zur Geltung als bei Brahms oder gar bei Chopin; Ausgezeichnetes bot sie dagegen in der Begleitung der Altistin Jella v. Schmeidel (Brahms) und des Tenors Paul Madsen, der mit schöner, kultivierter Stimme, aber etwas gleichförmigem Ausdruck außer Schumann und Wolf melodisch dürftige Lieder von Schreker und stark deklamatorisch gehaltene des Schönberg-Schülers W. Groß sang. Im ersten Künstlerkonzert der Barmer Konzertgesellschaft hörte man zum erstenmal, leider etwas zu spät, den Münchner Kammersänger Fr. Brodersen in Schuberts vollendet wiedergegebener „Winterreise". Eigene Konzerte wagten von auswärtigen Künstlern nur der holländische (!) Pianist Paul Roes, ohne in Programm und Ausführung vom Herkömmlichen abzuweichen, und die Sängerin Vera Meid, deren schwerer, besonders in der Tiefe klanggesättigter Sopran auf die Bühne weist, dabei aber in Aussprache, Atemführung und Vortrag noch dringend weiterer Schulung bedarf, ehe er Liedern von Strauß oder Joseph Marx gewachsen ist. — Nur wenige Worte über die Oper. Der ungemein fleißigen Arbeit der ersten Wochen ist ein gewisser Stillstand gefolgt. Der Spielplan brachte außer dem üblichen Verdi und Puccini an deutschen Werken „Freischütz", „Waffenschmied", von Wagner „Holländer", „Tannhäuser", „Meistersinger" und „Tristan". Besonderen Beifalls erfreuten sich Neueinstudierungen von Glucks „Orpheus und Eurydike" und Mozarts „Entführung aus dem Serail". Als „Novität" gab es Pergolesis „Magd als Herrin" und Mozarts „Gärtnerin aus Liebe", letztere in der nicht durchweg glücklichen Bearbeitung Oskar Bies. Der neue Intendant Dr. Paul Legband, der in mehreren Aufführungen Proben fein empfindender szenischer Kunst darbot, hat eine Reihe tüchtiger Kräfte mitgebracht, so Al. Ritter-Schmidt (Koloratursopran), Käthe Esche (Jugendlich-Dramatische), Hendrik Appels (jugendlicher Heldentenor), Imre Aldori (lyrischer Bariton). Die musikalische Leitung der genannten Werke hatte außer dem auch dramaturgisch tätigen Kurt Soldan meist unser neuer I. Kapellmeister Fritz Zweig, der freilich in seine Aufgabe erst noch hineinwachsen muß und uns die Zeiten Knappertsbuschs und auch Kleibers bisweilen in schmerzliche Erinnerung ruft. Auffallend wenig beschäftigt wird der begabte Münchner Franz Rau, der das Zeug zu einem tüchtigen Wagner-Dirigenten — hätte. Unser Orchester scheint gegenwärtig eine Krise durchzumachen, aus der wir ihm und uns baldige Genesung wünschen. W. Seybold.

Kunst und Künstler

— Musikdirektor Holtschneider plant Ende April in Dortmund ein dreitägiges Bach-Fest, das eine musikalische Vesper, einen liturgischen Gottesdienst, eine kammermusikalische Morgenfeier mit Verwendung alter Instrumente und ein großes Chorkonzert bieten wird.

— Aus Anlaß des 25. Todestages von Johannes Brahms wird auch in Godesberg ein dreitägiges Brahms-Fest stattfinden. Der erste Tag wird ein Symphoniekonzert, der zweite das deutsche Requiem als Chorwerk, der dritte eine Kammermusik-Matinee bringen. Die Leitung hat Michael Taube. Als Solisten sind u. a. Eva Bruhn (München), Edwin Fischer (Berlin), Julius Gieß (München) und das Klingler-Quartett vorgesehen.

— Die konzertierenden Künstler Münchens haben sich zu einem Bund der konzertierenden Künstler Münchens zusammengeschlossen. Im Anschluß daran beschloß der Münchner Bund sich dem Verbande der konzertierenden Künstler Deutschlands als Ortsgruppe anzuschließen.

— Frl. Prof. Marie Lipsius, unter ihrem Schriftstellernamen La Mara in der gesamten musikalischen Welt bekannt, beging am 30. Dezember ihren 84. Geburtstag. Die Erinnerungen ihres reichen Lebens hat sie in den beiden Memoirenbänden „Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals" (im Verlage von Breitkopf & Härtel) niedergelegt.

— Nachdem sich die Stadt Breslau weiterer Verpflichtungen gegenüber dem gesamten Opernpersonal durch Kündigung der Verträge entledigt hat, will sie das Theater einem Pächter übergeben, damit der Stadt die Oper erhalten bleibt. (Wie großmütig! Eröffnungsvorstellung: „Die deutschen Kleinstädter".)

— Der „Manchester Guardian" begrüßt die Tatsache, daß Richard Strauß am 21. Januar in Manchester ein großes Strauß-Konzert dirigiert, in einem Leitartikel, der ihn als den größten lebenden Musiker mit begeisterter Würdigung seiner Musik huldigt.

— H. W. v. Waltershausen hat die musikalische Leitung des Neuen Orchestervereins in München übernommen.

— Das Musikleben in Marburg a. d. L. entwickelt sich unter der Leitung des neuen Universitäts-Musikdirektors Dr. Hermann Stephani in hocherfreulicher Weise. Bis zum Sommer sind eine Reihe interessanter Konzerte angesetzt, so mehrere der zeitgenössischen Musik gewidmete, ein „impressionistischer Abend", ein Minnesänger-, ein altklassischer Abend u. a.

— Prof. Robert Teichmüller, der weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannte Klavierpädagoge am Leipziger Konservatorium, beging am 2. Januar sein 25jähriges Lehrerjubiläum. Einige der bekanntesten Schüler aus der Meisterklasse Teichmüllers sind Nelly Lutz-Huszágh, Paula Hegner, Fanny Weiland, Ella Rafelson, Lilly Kröber-Asche, William Lindsay, Georg Zscherneck, Otto Weinreich, Paul Aron und Mitja Nikisch.

— Franz v. Hoeßlin hat wegen künstlerischer Meinungsverschiedenheiten mit der neuen Intendanz seine Stellung als Erster Kapellmeister am Nationaltheater in Mannheim mit Ablauf dieser Spielzeit niedergelegt. Hoeßlin wird in der nächsten Zeit als Gast Konzerte in Frankfurt a. M., München, Hamburg, Karlsruhe, Nürnberg und Heidelberg leiten.

— Musikdirektor Willy Zürn, der Gründer und Leiter des Märkischen Konservatoriums in Iserlohn, feierte kürzlich sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. In einem zu seinen Ehren veranstalteten Konzert kamen Lieder und Männerchöre Zürns zur Aufführung.

— Lotte Leonard hat in Wien bei der Erstaufführung der Händelschen Kantate „Apollo und Daphne" gemeinsam mit Helge Lindberg gesungen, ferner bei den Aufführungen von G. Mahlers VIII. Symphonie und der Matthäus-Passion mit dem Singverein unter Bruno Walter. Für die zweite Hälfte des Winters ist die Künstlerin u. a. für die Mannheimer Aufführung von Pfitzners neuer Kantate im Februar, ferner für das Händel-Fest in Halle, ein Bach-Fest in Danzig und das Brahms-Fest in Bremen verpflichtet worden.

— Das Münchner Kammertrio Huber-Härtl-Hindemith brachte unter Mitwirkung von Katharina Holl (Harfe), L. Jäger (Kontrabaß), W. Stuhlfauth (Violine) und Hans Gaul (Fagott) als musikalische Seltenheiten zu Gehör: ein B dur-Trio von Bernhard Romberg, eine Sonate für Fagott und Violoncello von Mozart, das Duett für Viola und Violoncello in Es dur von Beethoven („mit zwei obligaten Augengläsern") und das Harfenquintett in c moll von E. T. A. Hoffmann.

— Prof. K. Lichtwark, der verdiente Lübecker Organist und Chorleiter, veranstaltete aus Anlaß der Hundertjahrfeier des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde in der St. Marienkirche zu Lübeck mit seiner Vereinigung für kirchlichen Chorgesang und mit Solisten ein Konzert, in dem er Werke von Franz Tunder und Dietrich Buxtehude zur Aufführung brachte.

— Der Komponist Richard Wetz hat seine Lehrtätigkeit am Erfurter Konservatorium zugunsten der Weimarischen Staatlichen Musik- und Orchesterschule aufgegeben.

— Ein sehr rühriger und unternehmungslustiger Musiker scheint Gerhard Strecke in Neiße (Schl.) zu sein. In Kammermusikkonzerten der Volkshochschule brachte er Werke von Brahms, Wolf, Strauß, Busoni, Hausegger, Pfitzner, Reger, Schreker, Marx und Hindemith zur Aufführung. Hoffentlich stehen ihm Kräfte zur Verfügung, die der Musik dieser Komponisten gerecht zu werden vermögen.

— Der deutsche Singverein in Prag brachte unter Leitung von Paul Stuiber als erste Aufführung seines Mozart-Zyklus die c moll-Messe des Meisters in der Dresdner Fassung zur Erstaufführung in Prag.

— Franz Schmidts Oper „Notre Dame" erzielte jüngst an der Grazer Bühne einen durchschlagenden Erfolg. Um die sorgsam vorbereitete, stilgemäße Wiedergabe machten sich Direktor Grevenberg, Kapellmeister Hans Mohr und von den Darstellern Frau Waldenburg (Esmeralde), Tepitz (Gringoire) und Harlich (Archidiakon) sehr verdient. J. Sch.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der auch bei uns in Deutschland bekannte und geschätzte Schweizer Komponist Hans Huber (geb. 1852 zu Schönenwend bei Olten) ist am ersten Weihnachtsfeiertag in Locarno an den Folgen einer Lungenentzündung gestorben. Wir werden des Künstlers in einem besonderen Artikel gedenken.

— Prof. Franz Litterscheid starb im Alter von 68 Jahren in Koblenz.

— Der erste Bassist des Badischen Landestheaters in Karlsruhe, Karl Gießen, ist, 52 Jahre alt, an Herzschlag gestorben.

— Konzertmeister Joseph Natterer in Koburg ist an der Grippe gestorben. Er war der Gründer der bekannten Kammermusikvereinigung Natterer, die auf ihren Konzertreisen in Deutschland wie im Ausland große Erfolge hatte.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Uraufführung der komischen Spieloper „Die gepanzerte Braut", Dichtung von Werneck-Brüggemann, Musik von Armin Haag, findet nunmehr endgültig am 5. Februar im Koburgischen Landestheater statt. Mit diesem Werk erstreben die Verfasser die Erneuerung der deutschen komischen Spieloper.

— Im Koblenzer Stadttheater erlebte „Der Glockengießerhans", Singspiel in drei Akten von Willy Biondino, Musik von Gustav Rudel, seine Uraufführung.

— Das Schelmenmärchen „Prinzessin Huschewind" von F. P. Buch, Musik von F. Müller-Prem, wurde in Darmstadt zur Uraufführung gebracht.

— Hermann Noetzels komische Oper „Meister Guido" ist nun auch in Hannover erfolgreich zur Erstaufführung gekommen.

— Unter großem Beifall ging in Düsseldorf eine neue Operette „Die Primadonna" der beiden Düsseldorfer Bela Duschak als Textdichter und Hans Ebert als Vertoner im Stadttheater in Szene. Ebert hat zu einer im Grunde primitiven Handlung, die sich durchweg in den Grenzen des guten Geschmacks hält, eine schmissige, nicht gerade persönliche, aber von schmachtender Sentimentalität freie, gesunde Musik geschrieben. Den Erfolg durfte sich nicht zuletzt die frische Aufführung gutschreiben. E. S.

— Pfitzner hat soeben die Komposition von vier neuen Liedern Op. 29, nach Gedichten von Hölderlin, Rückert, Goethe, Dehmel (Abbitte — Herbsthauch — Willkommen und Abschied — Die stille Stadt) beendet; sie sind in Berlin durch Kammersänger Mayr mit Prof. Pfitzner am Klavier zur Uraufführung gekommen.

— Walter Niemanns Suite (Eine kleine Abendmusik) für Klavier nach Worten von Hermann Hesse Op. 71 gelangte kürzlich in Berlin durch Frida v. Mikulicz zur erfolgreichen Uraufführung.

— In einem Konzert des Neuen Chorvereins Nürnberg, unter Leitung von Anton Hasdörfer, wurden zwei Streichquartette und zwei Frauenchöre mit Streichquartett von Ludwig Weber (Nürnberg) uraufgeführt. Die Werke hatten außergewöhnlichen Erfolg. Weite musikalische Kreise gewannen den Eindruck, mit einer „außerordentlich starken musikalischen Potenz" bekannt geworden zu sein. Webers II. Streichquartett wurde außerdem am 7. Dezember 1921 in Berlin durch Lambinon aufgeführt und wird am 19. Februar 1922 im Staatstheater München gespielt werden.

— Als Uraufführung brachte das V. große Orchesterkonzert in Düsseldorf ein Konzert für Klavier und Orchester des Pianisten Th. Kreithen.

— In einem Symphoniekonzert der Weimarer Staatskapelle kam unter Karl Leonhardts Leitung Karl Rorichs Orchesterwerk „Eine Vision" (ein Stimmungsbild nach Böcklins „Toteninsel") zur Uraufführung und fand starken Beifall.

— Géza v. Kresz hat Heinz Tiessens „Totentanz" mit großem Erfolg in Budapest zur ersten Aufführung gebracht.

— Eine Sonate für Cello und Klavier Op. 17 von Alexander Jemnitz hat in Budapest durch Ladislaus Buttula und den Komponisten ihre Erstaufführung erlebt.

Auslands-Nachrichten

— In der Queens Hall in London führte J. Sibelius sein neuestes symphonisches Werk „Les Océanides", außerdem seine Es dur-Symphonie auf.

— Eugène Goossens brachte in London mit seinem Sonderorchester Werke von Igor Strawinsky („Sacre du Printemps" und „Symphonie für Blasinstrumente zum Gedächtnis von Claude Debussy") und von Francesco Malipiero („Oriente immaginario") zur Aufführung.

— Das Mailänder Scalatheater ist nach dreijähriger Unterbrechung, während deren die Bühne völlig umgebaut wurde, wieder eröffnet worden. Auf die glänzende Aufführung von Verdis „Falstaff" unter Toscanini folgt Wagners „Parsifal" mit Prof. Panizza als Dirigenten und Prof. Willy Wirk aus München als Regisseur.

— Der Komponist Giov. Tebaldini hat zu Teilen der „Commedia divina" eine Musik zusammengestellt, die sich gregorianischer und Palestrina-Melodien bedient.

— Der Orgelvirtuose Dino Sincero gab im Liceo Musicale in Turin Orgelkonzerte, wobei u. a. auch Bach, Schumann, Liszt und Reger zu Gehör kamen.

— Das Costanzi-Theater in Rom beabsichtigt, an Neuheiten außer Ricc. Zandonais „Romeo und Julia" noch „La Ghibellina" von Renzo Bianchi, „La Grazia" von Vincenzo Michetti, „Emiral" von Bruno Barilli, „Isabella Orsini" von Renato Brogi und „Die Dorfschule" von Weingartner herauszubringen.

— Weitere Uraufführungen neuer Opern in Italien versprechen Turin: „Ettore Fieramosca" von C. A. Cantu; Modena: „Der blinde Zigeuner" von Gazzetti, und Neapel: „Edelweiß" von Zuppulà und „I Campagnazzi" von Ricitelli.

— Im „Eliseo" in Rom errang Mario Costas musikalische Komödie „Posillipo" bei ihrer Erstaufführung einen großen Erfolg.

— Für die nächsten Symphoniekonzerte im römischen „Augusteo" sind vorgesehen als Dirigenten: Molinari, Nikisch, Coates, Bruno Walter, Václav Talich, Victor de Sábata, Wilh. Furtwängler; als Solisten die Geiger Carl Flesch, Mario Corti und Alb. Spalding, die Pianisten Rosenthal und Casella, der Cellist Mainardi, die Organisten E. Bossi und Nadia Boulanger und die Sängerinnen Mendicini-Pasetti und Jeanne Mont-Jovet. An italienischen Werken kommen zur Aufführung: „Dantis Poetae Transitus", Kantate für Chor, Soli und Orchester von L. Refia, „Concerto gregoriano" für Violine von Respighi, „Tanz der Sakuntala" von Alfano, „Notte alta" für Klavier

und Orchester von Alfr. Casella, „Il beato regno", symphonische Dichtung von V. Tommasini, „Der sterbende Schwan", symphonische Dichtung von C. Perinello, „Liriche" von Fr. Mantica, drei Gesänge von D. Alaleona, „Il profumo delle oasi saharane" von F. Santoliquido. Von Nicht-Italienern kommen zur Aufführung: „Der Bürger als Edelmann", Suite von R. Strauß, „Fantasie" für Klavier und Orchester von Debussy, „Sacre du printemps" von Strawinsky, eine Suite von Purcell sowie Werke von Holst und Delius.

Vermischte Nachrichten

— Berufsverband der Musikwissenschaftler. Am 4. Januar wurde in Frankfurt a. M. eine von der Vereinigung der Musikwissenschaftler in Bonn einberufene und von den Fachvertretern der Universitäten Leipzig, Frankfurt, Freiburg, Köln, Heidelberg, sowie von den Musikwissenschaftlern in freiem Beruf besuchte Versammlung abgehalten zu dem Zweck, eine straffe Berufsverbindung sämtlicher deutscher Musikwissenschaftler zur Wahrung der allgemeinen geistigen und besonders auch der wirtschaftlichen Standesinteressen zu schaffen. Dieser Verband wurde einstimmig beschlossen. Es sollen, möglichst in Anlehnung an die bereits bestehenden musikwissenschaftlichen Institute, Ortsgruppen gebildet werden, die durch eine zentrale Geschäftsstelle miteinander verbunden und alljährlich in einem Vertretertag zusammengefaßt sind. Der erste allgemeine Vertretertag soll im Sommer dieses Jahres in Leipzig sein. Ihm wird die von der Frankfurter Tagung durchberatene Satzung zur endgültigen Fassung vorgelegt werden. Der Vorsitz des Verbandes liegt bis dahin in den Händen der Universitätsprofessoren Schiedermair (Bonn) und Bauer (Frankfurt). Die Geschäftsstelle verwaltet cand. phil. Grues (Köln-Mülheim, Wallstr. 105), der auch Auskünfte erteilt.

— Eine Schubert-Gedenktafel von Anton Grath hat der Rossauer Männergesangverein am dortigen Schulhaus angebracht. Allerdings an dem neuen; das alte, in dem Schubert 1818, 1822—23 und 1824—25 gewohnt hat, ist vor mehreren Jahren abgebrochen worden.

— Kurze Zeit nach der Meldung, die von der Auflösung des Salzburger Mozarteums wegen der unhaltbaren finanziellen Lage des Institutes spricht, trifft die andere ein, daß der Salzburger Gemeinderat Mittel von Bund und Land beschaffen will, um den Weiterbestand des Mozarteums zu sichern.

— Dr. Erich H. Müller (Dresden A 20, Wasastr. 14) bittet alle Besitzer von Briefen von und an Gluck, gedruckten und ungedruckten, um Mitteilung. Müller bereitet die erste Gesamtausgabe des Gluckschen Briefwechsels vor.

— Der Speyergau-Sängerbund erläßt ein Preisausschreiben zur Vertonung eines Wahlspruches für vierstimmigen Männerchor. Diese soll „markig, melodiös und leicht ausführbar" sein. Der Preis beträgt 500 Mk. Einsendungen und Anfragen an Hauptlehrer J. Schultz in Speyer a. Rh. Endtermin 1. März 1922.

— Die Beisetzung von Camille Saint-Saëns auf Kosten des französischen Staates war von imposanter Feierlichkeit. Die Trauerfeier fand in der innen und außen in Trauerflor gehüllten „Madeleine" statt. Vor der Kirche erwiesen eine Infanteriebrigade, zwei Schwadronen Kürassiere und eine Artilleriebrigade dem verstorbenen Ritter des Großkreuzes der Ehrenlegion die letzten militärischen Ehren. Den Trauergottesdienst zelebrierte der Erzbischof von Paris; das Orchester der Oper spielte, der Chor des Konservatoriums sang. Auf dem Friedhof Montparnaß sprachen Bruneau, Widor u. a., als letzter der Minister für Unterricht und Kunst, der dem Meister im Namen der Regierung den letzten Gruß entbot. (Wird man bei uns je so einen Künstler zu ehren wissen?)

* * *

Unsere Musikbeilage. Die farbenreichen „Bilder aus der Steiermark" unseres hochgeschätzten, langjährigen Mitarbeiters Roderich von Mojsisovics in Graz werden viele Freunde finden. Eine biographische Skizze über den Komponisten soll in Bälde in der N. M.-Ztg. folgen.

* * *

Mitteilung.

Infolge der ungeheuren Portokosten können in Zukunft Anfragen nur noch beantwortet, eingesandte Manuskripte nur noch zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt. Wir hoffen, bei allen Lesern Verständnis für diese im Interesse der Zeitschrift liegende notwendige Maßnahme zu finden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Vorherige Anfrage, ob Einsendung von Beiträgen erwünscht, ist im Interesse einer raschen Erledigung notwendig.

Schluß des Blattes am 12. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 2. Februar, des nächsten Heftes am 16. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 3.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 60.—, im übrigen Ausland Mark 120.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Musikhunger und Konzertprogramme.

Ein Wort an die Pianisten.

Ich habe nicht die geringste Hoffnung, daß meine nachfolgenden Ausführungen irgendwelche Beachtung von Seite derer finden könnten, an deren Adresse sie zunächst gerichtet sind. Warum ich sie trotzdem vorbringe? Wahrscheinlich bloß deshalb, um lange Jahre aufgestautem Aerger doch irgendwie Luft zu machen.

Ich verbrachte als Knabe viele Stunden vor dem wohlgefüllten Notenschranke meines Vaters. Aber nicht bloß die Noten als solche waren es, die mich fesselten. Mit einem fast noch stärkeren Reize wirkten die Umschlagseiten mit den Verlagsanzeigen auf mich. Die alte Erfahrung: Nicht was man zum Greifen nahe hat, befriedigt, sondern das Ferne lockt. Aus den aufgereihten Namen der Komponisten und den säuberlich nach Opuszahl und Tonart geordneten Katalogen ihrer Werke sog ich Erlebnisse, die den aus Reise- und Abenteuerlektüre geschöpften nicht unähnlich scheinen. Ich las die Titel der Sonaten, Suiten und Variationen wie Indianergeschichten, und wenn ich ein Op. 50 fand, so faßte mich die heftigste Neugier, zu wissen, was in den Op. 1 bis 49 niedergelegt sei. Meine musikalische Reiselust wuchs ins Grenzenlose und wurde immer sehnsüchtiger und schwermütiger, als ich mich ausgebreiteteren Studien hingab und mich in größerem Maßstabe mit der musikalischen Produktion der Vergangenheit und Gegenwart befaßte. Die ungemeinen Schwierigkeiten, die sich entgegenstellen, wenn man es unternimmt, sich mit den Werken der abseits des Gang- und Gäbe-Musiklebens stehenden Komponisten bekannt zu machen, mag wohl jeder erfahren haben, der das Gleiche versuchte. Private Mittel reichen zur Unternehmung derartiger Forschungsreisen ebensowenig aus, wie zu geographischen Entdeckungsfahrten. Leihbibliotheken — man könnte ein eigenes Kapitel über die Zufälligkeit ihrer Anlage mit ihrer Lückenhaftigkeit und jahrzehntelangen Stetigkeit des Bestandes schreiben. Oeffentliche Bibliotheken — es ist ein besonderer Glücksfall, wenn man gerade in eine Stadt verschlagen wird, die eine solche von ausreichendem Umfange besitzt. Konzerte — da gelange ich nun an den Hauptpunkt, von dem ich sprechen will. Es gibt doch eine Klasse von Menschen, die es als Lebensberuf übernommen haben, den Vermittler zwischen dem Ursprung und dem Ziel aller Musik abzugeben, Schöpfer und Hörer miteinander in Verbindung zu bringen: die reproduzierenden Künstler. Wenn ich jahrelang und dann jahrzehntelang die Programme der Klavierabende verfolgte und immer von neuem denselben Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin vertreten fand, da befestigte sich allmählich das ärgerliche Mißvergnügen des Knaben zu einem tiefer gegründeten Vorwurf gegen die Virtuosen hinsichtlich der Auffassung von ihrem Berufe.

Freilich muß ich gleich hier eine einschränkende Anmerkung beifügen. Auch in dieser Beziehung mußte ich die ewige Entgegengesetztheit von Sehnsucht und Erfüllung erfahren. Als ich viele der Werke kennen lernte, deren Titel mich so magisch angezogen hatten, da erlebte ich manche größere oder kleinere Enttäuschung, und heute weiß ich, daß das Allermeiste der Klavierproduktion von Reinecke, Raff, Kiel, Jadassohn, Bargiel, Rubinstein, Rheinberger (um nur einige der Meister gehäufter Opuszahlen zu nennen), aber auch der vielgerühmten Miniaturisten Stephen Heller und Theodor Kirchner für die Nachwelt, oder, wenn dies zu vermessen klingen sollte, doch mindestens für unseren Konzertsaal verloren ist. Wir wollen darüber keine melancholischen Betrachtungen anstimmen. Auch will ich hier nicht auf die keinesfalls uninteressante Untersuchung näher eingehen, was der Grund davon sein mag, daß so viele grundmusikalische, technisch einwandfreie, durchaus nicht erfindungsarme und großenteils individuell-charakteristische, nicht epigonenhafte Werke und Werkchen uns fremd und unwichtig geworden sind. Wichtiger ist die Feststellung, daß wir noch eine Menge Klaviermusik zur Verfügung haben, von der nicht das Gleiche behauptet werden kann, die uns schon deshalb nicht fremd und unwichtig heißen kann, weil es sich, — die Wertfrage bleibe hier ganz unberührt, — durchwegs um Werke handelt, die *die Sprache unserer Zeit sprechen*. Und da sei mir nun eine kleine Abschweifung gestattet.

Im vergangenen Jahre veranstaltete der von Schönberg begründete und geleitete Wiener Verein für Privataufführungen vier Propagandaabende in Prag. Man hörte Werke von Busoni, Debussy, Novák, Ravel, Reger, Schönberg, Scriabine, Szymanowsky, Strawinsky, Suk, Webern, Zemlinsky — ganz gewiß für unser Ohr deutlich zu unterscheidende Charakterköpfe. Schönberg aber leitete die Vorführungen mit einer Ansprache ein, aus der ich hier nur einiges gedächtnismäßig wiedergebe. Die Komponisten, sagte er, die man heute mit der Marke „modern" bezeichne, hätten alle ein Gemeinsames, das immerhin so stark sei, daß man nach Jahrhunderten für die Unterschiedenheit ihrer Stile ebensowenig Verständnis haben werde, wie wir heute etwa die Musiker des 16. Jahrhunderts stilistisch unterscheiden. Das, was sie verbinde, sei eine gemeinsame Sprache. Diese Sprache zu *lernen*, sei Pflicht aller, die sich irgendwie, genießend oder wertend, zur Moderne stellen wollen. Bevor man nicht die Vokabeln einer Sprache kenne, habe man kein Recht, über Kunstwerke, die in dieser Sprache geschaffen sind, Kritik zu üben. Der Verein mache es sich zur Pflicht, durch musterhaft studierte, gewissenhaftest ausgearbeitete Aufführungen dem Publikum das Verständnis für die *moderne Tonsprache* näher zu bringen.

An diese sehr klugen Worte Schönbergs knüpfe ich an, wenn ich sage, daß unserem Publikum in erschreckendem Maße die Fähigkeit verloren geht, die Tonsprache seiner Zeit wirklich gründlich zu verstehen. Ein Großteil der Schuld daran ist dem Publikum selbst zur Last zu schreiben, dem man im Felde der Musik nur ein Zehntel jener vielbeklagten Neuerungssucht wünschen möchte, die es sonst in Mode, Literatur, Theater und auf vielen Gebieten des öffentlichen Lebens betätigt. Eine *Hörfaulheit* sondergleichen zeichnet viele sonst recht agile Leute aus. Ein Konzertunternehmer berichtete mir aus seinen Erfahrungen: das Publikum liebe die Novitäten nicht. Von einem Zyklus von Kammermusikabenden einer berühmten Kammermusikvereinigung sei der Beethoven-Abend ein ganzer Treffer gewesen, der Romantiker-Abend ein halber, der moderne Abend eine Niete. Wer glaubt's, daß hier wahrhafte Beethoven-

Verehrung im Spiele sei und nicht vielmehr 90% jener Hörfaulheit? — Was aber die Vernachlässigung der Moderne im häuslichen Musizieren anlangt, so tritt hier allerdings zu einem untiefen Bequemlichkeitskonservativismus noch eine begründetere Entschuldigung, die leidige Geldfrage. Die enorme Verteuerung der Musikalien ist ja Gegenstand der allgemeinen Klage aller Musiktreibenden; in erhöhtem Maße gilt sie beim Bezuge ausländischer Noten, die in Ländern höherwertiger Valuten erscheinen.

Da somit das große Publikum teils nicht will, teils nicht kann, so läuft die Angelegenheit doch zunächst wieder auf das Postulat hinaus, daß der berufsmäßige Vermittler zwischen Schöpfer und Hörer diese Vermittlung nicht bloß auf die „gängige" Marktware der musikalischen Produktion beschränken möge. Nun ist aber ein solches Unterfangen für den Berufspianisten in zwei Punkten ökonomisch erschwert. Der eine wurde bereits berührt; er gilt für den Berufspianisten fast ebenso wie für den genießenden Dilettanten: die hohen Musikalienpreise. Weit wesentlicher noch ist der andere: drei Interessenten stehen dem Pianisten gegenüber:

1. Der Komponist, der aufgeführt werden will. Er zahlt nicht — und wir wollen die Konstellation der Dinge loben, daß er nicht zahlt .....
2. Der „Neuerungssüchtige". Eine im allgemeinen nicht sehr zahlungskräftige Gruppe, hauptsächlich bestehend aus musikhungriger Jugend mit heißen Herzen und leeren Taschen.
3. Der „normale Konzertbesucher". Dieser Typus bildet die Hauptmasse des zahlenden Publikums.

Der Pianist braucht den Zahlenden und sollte doch anderseits auch den beiden anderen Genüge tun. Einen Ausweg aus dem Dilemma bildet der städteweise Zusammenschluß der Gruppe 2 zu Vereinen für musikalische Privataufführungen nach dem Muster der Schönberg-Vereinigung, was ich hiermit nachdrücklichst empfehle. Sonst aber wird dem Pianisten, wenn er allen gerecht werden will, nur ein Mittel übrig bleiben, nämlich die Befolgung von Goethes Regel: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" — und wir Neuerungssüchtigen werden uns mit einem Kompromiß begnügen müssen, nämlich zu verlangen, daß der Pianist auch für uns spiele und seine „klassisch orientierten" Programme wenigstens durch Aufnahme von ein paar Nummern neuer Musik auffrische. So wenig muß man doch wohl verlangen dürfen. Zwar nicht von den Pianisten der älteren Generation, deren Mission vielleicht eine andere war, die einerseits den Ausbau einer aller Schwierigkeiten spottenden Technik besorgten, anderseits die Beseelung des „klassischen Bestandes" mit heutigem Vortragsgeiste zu ihrer Aufgabe machten. Aber unsere Generation, unsere jüngeren Pianisten, die ihrer ganzen Persönlichkeit nach im 20. Jahrhundert wurzeln! Kann es wirklich ihrem Ehrgeize genügen, uns nach Liszt, Rubinstein, Bülow, nach der Carreño, d'Albert und Ansorge, nach Lamond, Reisenauer u. a. m. noch einmal die Appassionata vorzuspielen? Ich „glaube" sie ihnen im vorhinein, ich leugne aber auch im vorhinein, daß sie in deren Interpretation irgend etwas zu bringen haben, was nicht bereits „in der Luft läge"; unbewußt schöpfen sie weniger aus ihrer eigenen Tiefe, als aus der Atmosphäre reproduktiver Meisterschaft, die jene geschaffen haben. Wagners „Kinder, macht Neues!" müßte man heute weniger den Schaffenden zurufen, die sich zum Teil leider anstrengen, Neues zu machen, als den Reproduzierenden. Seltsam ist es auch, daß selbst die Festlegung auf „konservative" Programme mit einer geradezu starren Einseitigkeit geschieht, die es zuwege bringt, eine ganze Reihe klassischer Meisterwerke zu boykottieren. Woraus ist die Vernachlässigung von Sonaten Ph. E. Bachs, Haydns, Schuberts, Schumanns, ferner des letzteren Toccata, Humoreske, Impromptu-Variationen Op. 5, von Brahms' Balladen, um nur einiges herauszugreifen, zu erklären? Ein besonders lehrreiches Beispiel bietet der Fall Bach. Es besteht angeblich eine Bach-Renaissance. Tatsächlich figuriert der Name Bachs fast auf jedem Klavierprogramm. Aber womit? Fast ausschließlich mit den an sich ja sehr interessanten Uebertragungen von Orgelwerken, wie sie Busoni, Stradal u. a. m. in Massen dargeboten haben. Wie sieht es aber mit der Pflege von Bachs Originalwerken aus? Welcher Pianist spielt eine der fünf Original-Klaviertoccaten, von denen zum mindesten die in fis moll und die in c moll zu dem Allergroßartigsten zu rechnen sind, was Bach geschaffen hat? Wer spielt jemals die ganze französische Ouvertüre in h moll? (Meines Wissens nur Georg Szell.) Wer weiß von der Existenz Bachscher Klaviersonaten, insbesondere der unsterblichen viersätzigen in d moll, die Bach selbst nach einer Violinsonate setzte? Wer hat eines der herrlichen vier Duette in sein Repertoire aufgenommen? Wer spielt, um Bekannteres zu nennen, eine ganze Partita oder eine ganze Englische Suite? Wer weiß, daß es ein einzelstehendes G dur-Präludium gibt, das, ein süßer Gesang von der ersten bis zur letzten Note, es mit einem halben Dutzend abgeklapperter Nocturnos aufzunehmen vermag?

Ich beabsichtigte ursprünglich, meine Anregung mit einem kleinen improvisierten Verzeichnis vernachlässigter moderner Klaviermusik abzuschließen. Aber nach einiger Ueberlegung halte ich es für unnütz. Was hilft es z. B., wenn ich beteure, daß ich die in weitesten Kreisen unbekannten Variationen über ein Rameausches Thema von Paul Dukas für eine bezaubernde Kostbarkeit halte? Was, wenn ich die hochgetürmte Klavierproduktion Busonis, Debussys, Regers, Suks, Scriabines bespreche? Wer sich ernstlich interessiert, findet im Musiklexikon, in Katalogen, in Musikzeitschriften Hinweise genug. Der Tat bedarf es. Und wenn ich hier den Spezialfall des Pianisten behandelt habe, so sei noch ausdrücklich bemerkt, daß es mit Kammermusik- und Orchesterkonzerten nicht wesentlich anders bestellt ist. Ich bin der pessimistischen Ansicht, daß man auf eine Aenderung der Dinge kaum hoffen darf. Mögen die dummen Komponisten weiter für die Schreibtischlade schaffen, mögen die nach neuer Nahrung Hungernden weiter hungern, wenn nur das „große" Publikum, das die Novitäten nicht liebt, „seine" Klassiker hat, wie eh und je. Dr. Otto Janowitz.

Modest Petrowitsch Mussorgsky.

Von Richard Würz.

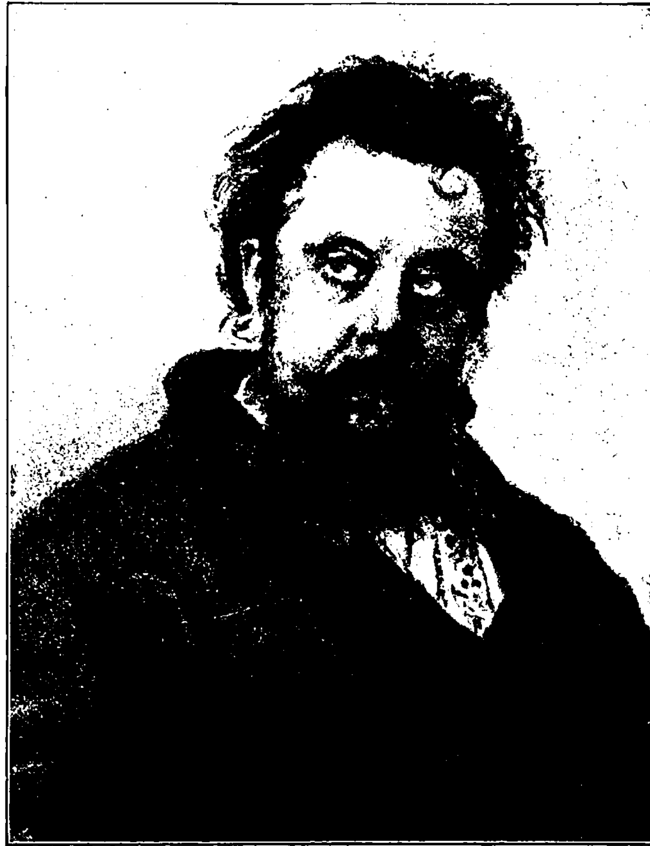
„Mussorgskys Kunst gleicht einem sonderbaren Wilden, welcher die Musik mit jedem Schritt seiner Empfindung entdeckt." Claude Debussy.


Die Kenntnis von den Werken, vom Schaffen und Leben Mussorgskys war bis vor kurzem in Deutschland sehr gering. Sie ging über einige Klavierstücke — ich denke an die 1874 entstandenen, 1886 veröffentlichten, von Tuchmalow auch für Orchester eingerichteten Bilder aus einer Ausstellung — und Lieder (Gesänge und Tänze des Todes — 1875 entstanden, 1882 veröffentlicht —, Die Kinderstube) kaum hinaus. Der starke Eindruck, den diese Werke machen, wenn man ihnen zum ersten Male begegnet, wird durch den merkwürdigen Umstand verstärkt, daß diese Musik nicht gestern erst, sondern schon in den siebziger Jahren geschrieben wurde. Man muß ordentlich erwägen, was das heißt. Beziehungen, Zusammenhänge werden offenbar. Man erkennt: Mussorgsky ist ein Vorläufer, ein Vorbereitender. Der musikalische Naturalismus und Impressionismus, Debussy — ohne ihn nicht denkbar. So steht er am Anfang dieser Bestrebungen wie ein „sonderbarer Wilder": naturhaft, elementar, instinktstark, genialisch. Ein Intuitiver. Einbrechend wie ein Wilder in alle künstlerisch-ästhetische „Zucht" und „Ordnung", überlieferte Formen und Gesetze zertrümmernd oder mißachtend. Er war weder als Formbeherrscher noch der Höhe seines Könnens nach ein wirklicher Meister. Er war eine ganze Kraft, eine volle, starke Ursprünglichkeit. Am Erlernbaren, durch Fleiß, Uebung und Nachahmung Erraffbaren, lag ihm wenig. Er gehorchte einzig den Trieben seiner musikalischen Natur, und was er wollte, was er bildete, war einzig die Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks, die Unmittelbarkeit seiner Wirkung. Er hatte alles Unlernbare, Unnachahmbare: Natur, Kraft, Ursprünglichkeit, Intuitionen, Einfälle.... So mangelhaft unsere Kenntnis von den Werken dieses Russen auch bisher gewesen sein mag: von den Wegen, dem Leben

des seltsamen Komponisten wußten wir vollends gar nichts. Was über Mussorgsky geschrieben wurde und über spärliche biographische Angaben hinausreicht, steht in russischer und französischer Sprache. Eine das Objekt ihrer Darstellung erschöpfende Biographie kann daher nur willkommen sein. Sie ist erschienen in dem rührigen Verlage von E. P. Tal & Co. (Leipzig-Wien-Zürich), M. D. Calvocoressi hat sie geschrieben; die deutsche umgearbeitete Ausgabe besorgte vortrefflich Karl Seelig. Das Buch schmückt ein charakteristisches, ausdrucksvolles Porträt Mussorgskys nach einer Originalradierung von dem Wiener Künstler Ivo Saliger. Es ist die freie Nachbildung eines 1881 entstandenen Werkes Rjepins. — Calvocoressi hat seine Monographie in folgende Abschnitte gegliedert: Die Stellung Mussorgskys in der russischen Schule (einleitendes Kapitel) — Der Mensch und sein Leben — Allgemeine Charakteristik seiner Werke (der künstlerische Realismus und seine Folgen) — Die Instrumentalwerke — Die Lieder und Chorwerke — Die dramatische Musik — Der Musiker Mussorgsky — Katalog der Werke Mussorgskys — Literaturverzeichnis. Zahlreiche Notenbeispiele sind beigegeben. —

Betrachtet man das Leben Mussorgskys, so erkennt man, daß es schwer war. Schwer von Not und Mühsal. Auf seinem väterlichen Besitztum im Dorfe Karewo, Distrikt Toropet, Gouvernement Pskow, wurde er am 28. März 1839 geboren. Seine Familie gehörte zum kleinen Landadel. Er verbrachte seine Kindheit auf dem Lande, unter Bauern. Nie hat sich Mussorgsky ganz von dem urwüchsigen Volkstum seines Landes losgelöst; Zeit seines Lebens liebt er das Herz der russischen Erde. Der junge Modest zeigte sehr früh pianistisches Talent. Den ersten Unterricht erteilte ihm seine Mutter Julia Iwanowna. Die weitere Ausbildung übernahmen eine deutsche Klavierlehrerin und, nach seinem Eintritt in die Peter-Paulsschule zu Petersburg, der berühmte Pianist und Lehrer Herke. Im Alter von sieben bezw. zwölf Jahren spielte der kleine Modest bereits öffentlich in Konzerten. 1852 trat er in die Garde-Kadettenschule ein, beschäftigte sich mit Latein, Deutsch, Geschichte und deutscher Philosophie. Auch mit griechischer und römisch-katholischer Kirchenmusik. Nachdem er noch die Bekanntschaft Asantschewkys gemacht hatte, verließ er 1856 die Kadettenschule, um in das Regiment der Preobraschensky einzutreten.

Mussorgsky war damals als Komponist, Sänger und Pianist in seinen Kreisen sehr beliebt. Borodin, den er ebenfalls 1856 kennen lernte, schildert ihn als einen sehr eleganten Offizier mit liebenswürdigen Manieren und von einem tadellos gepflegten Aeußeren. Bald geriet er in den Kreis einiger musikalischer Persönlichkeiten, die einen stark bildenden und fördernden Einfluß auf ihn übten. Dargomyjski, Cäsar Cui, Balakirew, Stassow sind unter ihnen. Einige Jahre später suchte Mussorgsky um seinen Abschied vom Militär nach, weil er „sich nur noch der Musik widme; den Anforderungen von Militär und Kunst zugleich gerecht zu werden, sei eine schwierige, ja fast unmögliche Sache". Das von ihm erstrebte Ideal: die künstlerische Wahrheit zu erreichen, nahm seine ganze Kraft in Anspruch. „Sein Dasein war meistens schwer und bitter. Armut und Kränklichkeit verfolgten ihn. Sein unruhiges, heftiges und äußerst empfindliches Gemüt trotzte den vielen Widerwärtigkeiten nur mühsam und verführte ihn zu einem ziemlich verworrenen Dasein. Kaum hatte er das Mannesalter erreicht, so löste sich der ihm teuer gewordene Familienkreis: wenige Jahre nach dem Tode seines Vaters verheiratete sich sein Bruder und seine Mutter zog sich endgültig auf ihren Landsitz Toropet zurück. Bis 1863 teilte Mussorgsky seine Zeit zwischen Land und Stadt." Ueber die musikalischen Frühwerke lesen wir: „Diese ersten Stücke deuten im allgemeinen eher auf eine mittelmäßige Erfindungsgabe und ein sehr schwaches Können. Uebrigens erwarb sich Mussorgsky nie Geschicklichkeit in der Technik und bemühte sich auch kaum darum, sondern zwang sich im Gegenteil, die technische Tradition geradezu zu mißachten." Es ist seltsam genug: obwohl Mussorgsky mit den besten Musikern (auch mit Rimsky-Korsakow) verkehrte und obwohl er in Petersburg mit fünf Genossen zusammen eine künstlerische „Gemeinde" bildete, nie empfand er das Bedürfnis, sich das kompositionstechnische Handwerkszeug vollkommen anzueignen. Sein technisches Können war und blieb gering. —



Modest Petrowitsch Mussorgsky.

Seine materielle Vermögenslosigkeit zwang ihn, Nebenbeschäftigungen nachzugehen und einen bescheidenen Verwaltungsposten anzunehmen. Wiederholt wurde er von schweren Nervenkrankheiten befallen. Bis 1879 gehörte er dem Ministerium der Staatsbesitzungen an. Diese Jahre bildeten einen seiner glücklichsten Lebensabschnitte. In sie fällt auch die Entstehung des „Boris Godunow". (Die erste Aufführung dieses Werkes war am 24. Januar 1874.) 1873 war die „Kinderstube" erschienen, von der Franz Liszt so entzückt war, daß er diese Lieder für Klavier allein umarbeiten wollte. „Von 1874 bis 1875 teilte Mussorgsky sein Zimmer mit einem seiner Freunde, dem Grafen Golenischtschew-Kutusow, welcher in der Folge auf seinen Geist einen sehr bestimmten Einfluß ausüben und mit gedämpft realistischem Einschlag dem Komponisten ganz neue idealistisch-mystische Gedanken aufdecken sollte. Golenischtschew-Kutusow war ein wirklich begabter Dichter; der Meister schrieb nach seinen Versen mehrere der schönsten Lieder."

Neben kleineren Werken arbeitete Mussorgsky 1874 auch an seinem Musikdrama „Khowanschtschina" (und zwar mit großer Mühe). Mit seiner Schaffenskraft wie mit seiner Gesundheit ging es allmählich abwärts. „Von 1876 an lebte Mussorgsky in sehr melancholischen Stimmungen. Sein Boris Godunow wurde, nach verschiedenen Verstümmelungen, vom Repertoire abgesetzt. Allein er ließ den Mut nicht sinken. Sein größtes Vergnügen bestand darin, an den Konzerten zugunsten armer Studenten als Begleiter teilzunehmen; er sagte in dieser Hinsicht stets gern und mit Begeisterung zu. Da er von dem kargen Gehalt eines Staatsbeamten leben mußte, gedachte er sich einige Einnahmen durch Mitwirkung an Konzerten zu verschaffen . . . Leider sollte aber die Wirklichkeit diese Hoffnung zuschanden machen. . . ."

Das Jahr 1878 verfloß in vollkommener Untätigkeit. 1879 zwang häufige Erkrankung den Komponisten, seine öffentliche Stellung aufzugeben. Eine Reise durch Südrußland, die er mit einer hervorragenden Sängerin seiner Lieder (mit Frau Leonowa) unternahm, verlief außerordentlich erfolgreich. Nachdem Mussorgsky von seiner „Khowanschtschina" eine provisorische

Ausgabe für Klavier und Gesang beendigt hatte, wurde er immer kränklicher, so daß er das Nikolaus-Militärspital aufsuchen mußte. Das von dem Maler Rjepin gemalte Porträt stammt aus dem Jahre 1881 und zeigt den Komponisten wenige Tage vor seinem Tode: „aufgequollen und vom Alkohol verwüstet, eingehüllt in einen großen, dicken Krankenrock. Sein Blick jedoch ist auch jetzt noch unendlich ausdrucksvoll, gescheit und tief schmerzlich. . . . Die letzten Wochen seines Lebens waren trotz den vielen Krankenbesuchen seiner Freunde und Kampfgenossen, namentlich Balakirews, welcher bis zum Vorabend seines Todes bei ihm blieb, sehr schmerzlich. Endlich, am 28. März 1881, also an seinem zweiundvierzigsten Geburtstage, verschied der Meister. Er wurde im Friedhofe des von Alexander Newsky gestifteten Klosters begraben, wo ihm auf die Anregung seiner Freunde, Kameraden und Bewunderer im November 1885 ein Denkmal, das Werk des Architekten Bagomotow und des Bildhauers Günsburg, gesetzt wurde." Um die Veröffentlichung seiner hinterlassenen Werke bemühten sich eifrig Rimsky-Korsakow (der nicht nur die Khowanschtschina beendete und instrumentierte, sondern auch den Boris Godunow in Beziehung auf den Text und die Instrumentation beträchtlich umänderte!), Liadow und Stassow. Die erste Aufführung der Khowanschtschina war 1885 in Petersburg. —

War Mussorgsky als Künstler und Schaffender auch kein Vollender und selbst Vollendeter, so war er doch ein Vorbereitender, der eigenwillig auf neuen Wegen ging, der den Atem einer tiefen, genialen Natur hatte.

Not, Krankheit und Bedrängnis machten die menschlichen Schicksale dieses Künstlers schwer und dunkel: die schwere Kunst zu leben hat er nicht zu meistern vermocht.

Die Entwicklung der Opera buffa bis Pergolesi.

Von Lothar Jansen (Augsburg).

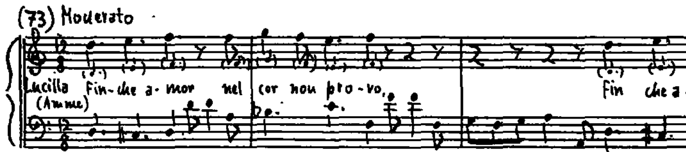
(Fortsetzung.)

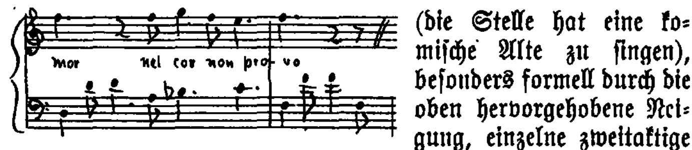
Kehren wir zur Entwicklung der opera buffa zurück. Da stoßen wir in dem eben behandelten Werk auf etwas entwicklungsgeschichtlich ganz Neues, auf das Ensemble und auf das Finale scenico, die sich in den Anfängen insofern decken, als das Finale eben Ensemble ohne Chor ist. Der Chor trat erst in der späteren Entwicklung im Finale dazu. Das Ensemble ist sicher entstanden, so seltsam dies einerseits klingen mag, aus der Vorliebe für eine gewisse Realität. Denn das Ensemble der komischen Oper ist durchaus realistisch empfunden. Die verschiedenartigsten Charaktere werden in größeren Szenen einander gegenübergestellt und singen, immer ihrem Charakter entsprechend, nun nicht mehr lediglich nacheinander, sondern, wie es lebhaften Italienern aus dem Volke geziemt, gleichzeitig. Ein wahres Muster in dieser Beziehung ist dies Beispiel: Meneca, die „komische Alte", beginnt in glänzend musiziertem keifenden Tonfall, dazu tritt Rapisto mit verliebten Worten, Colangelo unterstützt die keifende Meneca, die übrigens drastischerweise von einem (sicher sehr ausgesungenen) Tenor zu singen war, und Ciomma wirft nur aufgeregte Ausrufe dazwischen. Das Ensemble und das Finale scenico waren eigentlich das Allerbedeutsamste, was die opera buffa der allgemeinen Opernentwicklung zubrachte[1]. Bald verfiel man darauf, nicht nur gegen Schluß des Aktes möglichst lebendige, von allen Solisten ausgeführte, reich gruppierte Nummern zu setzen, sondern aus dem Wunsch heraus, den Zuschauer möglichst sofort in medias res zu führen, begann man die einzelnen Akte mit sehr lebendigen Einleitungen, den „Introduzioni". In beiden Arten, dem Finale und der Introduzione begegnen wir sehr häufig der Bühnenmusik, der „Banda sul palco". Mit dem Finale, dem Ensemble und der Introduzione führte die komische Oper etwas ganz Neues ein. Diese Errungenschaften machte sich die ernste Oper erst recht spät, zirka 1770, zunutze. Die erste opera seria, in der wir solche Nummern finden, ist der „Pirro" des Paisiello. Im allgemeinen wird das Verdienst, diese Formen so reich ausgestaltet zu haben, Logroscino zugeschrieben, einem opera buffa-Komponisten um 1750. Daß recht glückliche Anfänge schon früher bestanden, hat uns unser letztes Beispiel gezeigt. Das Bedeutsamste am Ensemble war die Unterordnung individualistischer Einzelstimmen unter ein musikalisches Ganzes.

Man kann sich nicht wundern, daß die lebhaften Neapolitaner darauf verfielen, ihre sehr aufgeregten autochthonen Auseinandersetzungen in Musik zu setzen. Bei ihrer scharfen Beobachtungsgabe erstaunen wir nicht darüber, daß die musikalische Individualisierung, die Charakteristik der Einzelpersonen stets außerordentlich glücklich durchgeführt ist. In dieser Hinsicht lernte auch Mozart bei den Neapolitanern, und einen großen Teil seines Ruhmes hat er also der Anregung durch die opera buffa zu verdanken. Ein Beispiel für sehr gute realistische Stimmführung ist auch die Stelle von Giordano, die ich mitteile. Das Fragende der Rosetta (einer Zauberin) und das Schimpfende des Masorco ist sehr glücklich zum Ausdruck gebracht. Das Orchester weist einen wieder sehr melodischen Baß auf und sonst gute zweistimmige Führung der Violinen und Violen. Als Buffonist tritt uns, wie wir ihn ja schon kennen lernten, auch Scarlatti entgegen. Seine Komik hat etwas
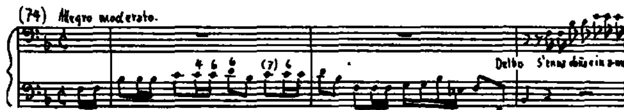
[1] Und gerade in dieser Form wurde später manches geleistet, was zu dem Hervorragendsten auf dem Gebiet der gesamten Opernmusik gehört: denken wir an die vollendeten Finali Mozarts („Figaro", „Don Giovanni", „Così fan tutte").

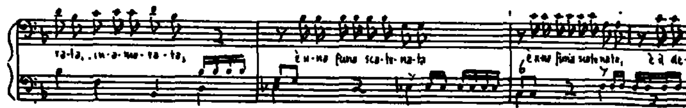
sehr Vornehmes oder auch Espritvolles. Echter Scarlatti ist Beispiel
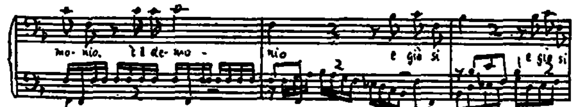


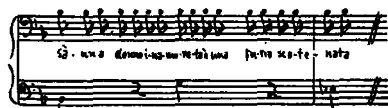


(die Stelle hat eine komische Alte zu singen), besonders formell durch die oben hervorgehobene Neigung, einzelne zweitaktige Partikel aneinanderzureihen. Sprühend vor Witz ist Beispiel

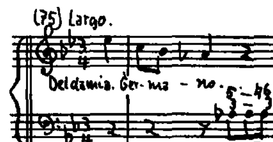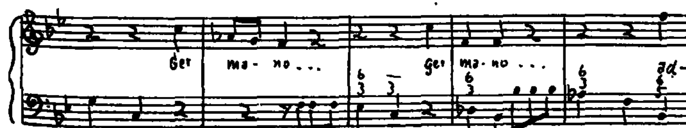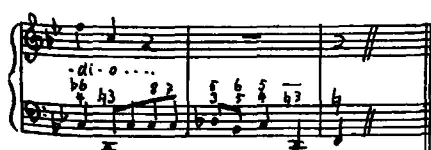








Typisch daran ist, daß das Orchester wieder dem Darsteller seine Melodie vorplappert. „Plappern" ist der einzige Ausdruck, den man für diese Art Melodiebildung finden kann, eine Melodiebildung, die wesentlich auf dem häufigen Wiederholen derselben kurzen Note beruht. Als weiteres komisches Charakterisierungsmittel ist hier ferner das Fagott herangezogen, das durch seine Klangfarbe entschieden zu komischer Verwendung reizt. Bis Scarlatti war das Fagott durchaus ernsthaft, oft sogar zur Erzielung einer düsteren Stimmung gebraucht worden. Scarlatti wirkte auch in dieser Hinsicht bahnbrechend. Gerade die Verwendung des Fagotts zur Erzielung komischer Wirkungen wurde immer mehr typisch für den Kompositionsstil, die Orchestertechnik der opera buffa. Wir denken dabei an Mozart (in fast allen komischen Partien) und an Lortzing (van Bett in „Zar und Zimmermann"). Das letzte Scarlatti-Beispiel hat auch melodisch Schule gemacht; die Stelle mutet uns deshalb so außerordentlich bekannt an, weil wir ähnlichen komischen Melodiebildungen in späterer Zeit noch sehr häufig begegnen; besonders frappant ist die Aehnlichkeit der hier angeführten Stelle mit einer Melodie aus einer der letzten komischen Opern alten Stils, aus dem „Alessandro Stradella" von Flotow. Das Thema steht in dem berühmten Banditenduett und ist die Vertonung der Worte „Herzensfreund! Wie geht's, was treibt man?!" Wie geht's, was treibt man!? Bei dieser Erwähnung Scarlattis sei mir gestattet, noch eine Stelle ernsten Charakters aus seinem „Pirro" nachzutragen.







Bemerkenswert scheint mir hier wieder die feine Psychologie, die Realistik, die darin liegt, daß Deidamia, vom Abschiedsschmerz gepackt, abbricht und die Phrase nicht zu Ende singt, sondern diese dem Orchester überläßt, ähnlich wie wir es 170 Jahre später in Verdis „Traviata", II. Akt, Duett zwischen Violetta und Germont wiederfinden.

Ein großer Meister der opera buffa begegnet uns nun um 1730 in Pergolesi, der u. a. mit Mozart auch das gemein hat, daß er der Kunst viel zu früh, schon im Alter von 26 Jahren, entrissen wurde. Der Vergleichspunkte mit Mozart werden sich uns noch mehrere im weiteren Verlauf bieten. Ganz allgemein will ich auf eine hauptsächliche Aehnlichkeit hinweisen, nämlich auf das Gefühlsmoment, das wir bei Pergolesi wie bei Mozart auch in der sonst so empfindungsarmen opera buffa vorfinden. Eine Stelle dieser Art bietet uns die Oper „lo frate innamorato" („Der verliebte Klosterbruder") von Pergolesi. Hier hat Ascanio, ein Jüngling, der schwankt zwischen der Liebe zu zwei Schwestern — die, wie sich herausstellt, übrigens seine eigenen Halbschwestern sind —, etwas zu singen, das durchaus herzenswahr empfunden ist. Er sehnt den Tod herbei in seinem Dilemma, und die melancholische Stimmung ist sowohl im Rezitativ wie auch in der innigen Cantilene der darauffolgenden Arie gut zum Ausdruck gebracht. Pergolesi schlägt noch öfters ernste Töne an und bedient sich dafür eines Ausdrucksmittels der ernsten Oper, des Accompagnato, dem wir sonst in der komischen Oper sehr selten — ein Beispiel, wo es parodistisch angewandt ist, werden wir noch kennen lernen — begegnen. Das begleitete Rezitativ hatte in der opera buffa wenig Berechtigung, denn es war etwas schwerfällig; man liebte hier die leichteren kleinen Formen; neben der allgewaltigen Da capo-Arie finden wir noch Ariost in einem Tempo, zweisätzige Stücke, zusammengesetzt aus einem Adagio und Presto, und vor allem die „Canzone populare". Zusammengehalten wird alles durch das dem natürlichen Sprechton immer besser angepaßte Parlando-Rezitativ. Welche Ausgestaltung dies letztere Ausdrucksmittel durch Pergolesi erfuhr, werden wir besonders bei der „Serva padrona" ersehen. Auch darin ist Pergolesi wohl mit Mozart zu vergleichen, daß er seine witzigsten Einfälle sehr oft im Secco bringt. Beispiele für die Canzoni populari bei Pergolesi könnten wir eine Menge anführen. Sie sind aber den schon herbeigebrachten so ähnlich, daß ich es dabei bewenden lassen kann. Ganz mozartisch ist Pergolesi auch in seiner feinsinnigen Orchestertechnik. Er schreibt für den „Frate innamorato" eine sehr gut ausgeführte Ouvertüre in drei Tempi. Die Instrumentation ist zwar meist Streichquartett, in der Ouvertüre finden wir aber, um das Kolorit farbiger zu machen, noch zwei lange Tromben. Die Arienbegleitung wird oft von geteiltem Orchester (accompagnamento in 2 parti) ausgeführt. Sehr gut getroffen ist eine Orchesterbegleitung. Das unruhige Herz, das uns im Textvorwurf angedeutet wird, ist verblüffend gemalt durch die ununterbrochenen Sechzehntel-Figuren der zweiten Geigen und der Bässe, zu denen ein rhythmisch zuckendes Motiv der ersten Geigen tritt. Eine Vorstudie zu dem Werk, das wir nun nach den allgemeineren Bemerkungen über die opera buffa zu besprechen haben, ist ein Duett, dessen Thema fast wörtlich in der „Serva padrona" wiederkehrt, noch dazu in einer ganz ähnlichen Situation. Beide Male bittet die eine Person des Duettes die andere um ihre Gegengunst. Pergolesi, also auch hierin Mozart vergleichbar, zitiert sich selbst.

(Schluß folgt.)

Schulgesang.

Von Jos. Schuberth (Nürnberg).

Wenn ich an dieser Stelle zur Frage der musikalischen Erziehung der heranwachsenden Jugend meiner Ansicht Ausdruck verleihe, so geschieht dies infolge einer freundlichen Einladung der verehrlichen Schriftleitung dieser Zeitschrift. Es ist erfreulich, daß die Schriftleitung der Neuen Musik-Zeitung einem so wichtigen Thema gerne Raum gewährt und Rede und Gegenrede in sachlichen Bahnen zur Diskussion stellt. Hiefür sei ihr vielmals gedankt, schon

deshalb, weil heißblütige Musiker ihre scheinbar allein richtigen Meinungen vielfach in einer Form vertreten, die ruhig denkende Menschen abstößt in der Ueberzeugung, daß durch persönliche häßliche Angriffe einer Sache nicht gedient sein kann. Erinnert sei an den Streit für und wider Eitz.

Zunächst muß die Tatsache festgestellt werden, daß von keiner Seite, weder von den Lehrerbildungsanstalten, noch von den höheren Lehranstalten, noch von der Volksschule die Notwendigkeit der Reform des Schulgesanges bezweifelt wird. Wer diese Zeitschrift liest, hat Interesse an Musik. Anders verhält es sich vielfach im praktischen Leben bei Lehrern, Professoren, Regierungen und Ministerien. Hierzu ein Beleg: In Nr. 17 vom 1. Juli 1921 des „Neulandes", Halbmonatsschrift für die höheren Schulen Bayerns finden sich beachtenswerte Vorschläge zur Reform des höheren Mädchen- und Knabenschulwesens. Bei der Stundenverteilung für die Unterstufe (Klasse 1 bis 4 — Alter 10 bis 14 Jahre) steht als Fußnote: „Hiezu noch Singen — 1 Stunde — wahlfrei". In dem Unterrichtsplan der Oberstufe, der Oberrealschule und des Gymnasiums wird die musikalische Erziehung gar nicht mehr erwähnt. Diese Einreihung des Gesanges in den Lehrplan sagt mehr als lange Artikel. Man ist sich eben der Bedeutung des Gesanges und der gesamten musikalischen Erziehung nicht bewußt, schätzt sie nicht als vollwertiges Lehrfach und hält diese Disziplin vielfach als überflüssig. wenn nicht gar schädlich. Insolange die Mutationszeit als eine Periode betrachtet wird, in welcher der Schüler oder gar die Schülerin (bei der doch die stimmliche Entwicklung viel rascher vor sich geht) vom Unterrichte in der musikalischen Weiterbildung mit staatlicher Genehmigung sich jahrelang drücken kann, wird von einem systematischen Aus- und Aufbau bezeichneter Disziplin wenig zu erhoffen sein. Ich bin mir bewußt, daß ich mich in einem Gegensatz zu vielen Fachkollegen und zu der Eingabe des Vereins der Fachlehrer für Musik an den höheren Lehranstalten Bayerns vom 8. Juli 1921 befinde, in der das Ministerium gebeten wurde 1. den Gesang als Pflichtfach in den drei unteren Klassen der höheren Schulen mit 2 Wochenstunden zu erklären und 2. auszusprechen, daß von der 4. Klasse an am Gesang alle zum gemischten Chorgesang tauglichen Schüler in 2 Wochenstunden teilzunehmen haben.

In einer Lehrplansitzung einer Arbeitsgemeinschaft bayerischer Lehrer an höheren Lehranstalten wurde dem Gesang eine einzige Wochenstunde eingeräumt mit dem Bemerken, man dürfe die Schüler nicht überlasten und die anderen Stunden benötige man für die wichtigeren Fächer. Als meinerseits gar die Forderung einer zweiten obligatorischen Gesangstunde, einer rhythmischen Stunde, vom Turnen genommen, und einer fakultativen Chorgesangstunde erhoben wurde, da hatte ich mich schwer versündigt und manchem sonst ruhigen, älteren Kollegen stieg das Blut in den Kopf ob dieser „maßlosen" Forderung. Selbst der Unterstützung meiner Fachkollegen war ich nicht sicher.

Welches ist also der äußere Rahmen, in dem man zu der ganzen Angelegenheit Stellung nimmt? 1. Verkennung der Bedeutung des Gesanges, infolgedessen 2. Schiebung der musikalischen Bildung an die letzte Stelle der Gesamterziehung unseres Volkes.

Vorbedingungen für die Förderung des Schulgesanges sind somit: 1. Betonung der Wichtigkeit und Bedeutung der musikalischen Erziehung im Rahmen der Allgemeinbildung der breitesten Oeffentlichkeit gegenüber und 2. Gewinnung maßgebender Persönlichkeiten und der Regierung für die Idee der Reform des Schulgesanges.

Von anderer Seite wurde zu dieser Frage mit Recht betont, daß die Reform an den Lehrerbildungsanstalten einzusetzen habe. Interessant ist die Stellungnahme des rühmlichst bekannten Jenaer Universitätsprofessors Dr. Rein. Er verlangt, gleich der „Erziehungswissenschaftlichen Hauptstelle des deutschen Lehrervereins", die allgemeine Vorbildung an einer neunklassigen Mittelschule. Somit wäre das an den Gymnasien und den Oberrealschulen in den „drei ersten Klassen" obligatorisch und den übrigen Klassen im Chorgesang fakultativ Erreichte die Grundlage der musikalischen Weiterbildung für den Lehrer. Daß dies nicht ausreicht, wird jeder Unbefangene zugeben müssen. Dr. Rein verlangt deshalb im ersten Studienjahre (nur!) unter den Pflichtfächern Gesang und Geige, Sprechkunde und Phonetik. Im zweiten Studienjahr ist Einführung in die Praxis vorgesehen, spezielle Methodik unter Leitung des Professors der Pädagogik. Hier wäre also auch eine Einführung in die Methodik des Gesanges möglich. Nach meiner Meinung kommt die musikalische Vorbildung der Volksschullehrer unter den neuen Forderungen schlechter weg als unter der alten Schule und es bedarf daher wachsamster Augen und der ganzen Initiative der Männer, welchen an der musikalischen Erziehung unseres Volkes etwas gelegen ist, wenn der Lehrer auf dem Lande, der „einzige Vertreter musikalischer Kultur", etwas Ersprießliches leisten soll.

Wie die Sache nun aussieht, kommt als Erzieher für die Lehrer allein der Universitätsmusikdirektor in Frage. Wie denke ich mir diesen Mann? Er müßte 1. ein Erzieher mit reichem Seelenleben und warmem Gemüte sein. Lieber weniger Technik und mehr Herz und Begeisterung für die edle Sache, denn er soll nicht die Lust zur Musik systematisch austreiben, sondern begeistern. 2. Der Universitätsmusikdirektor müßte den Studenten durch sein Können imponieren; 3. ein hervorragender Schulmann, namentlich schulgesanglicher Methodiker sein und am Schülermaterial zeigen können, wie man den musikalischen Sinn weckt, fördert und erzieht. Musiklehre, Musikgeschichte und -Aesthetik wären die Beifächer zur musikalischen Weiterbildung. Der Lektor für Sprechtechnik an der Universität hätte die gleich wichtige Aufgabe der Erziehung zur Hygiene der Stimme, zum schönen, lautreinen Sprechen und der Einführung in die Rhetorik.

Meinen Standpunkt zur musikalischen Erziehung in den höheren Lehranstalten habe ich schon dargelegt, doch fordere ich für Knaben, sowie für die Mädchen Gelegenheit zum Erlernen eines Streichinstrumentes und die Möglichkeit der Ausbildung auf der Laute.

Ich bin ein Freund öffentlicher Aufführungen in Schulen, um die Lust zum Musizieren zu mehren, um die jüngeren Schüler für das Lied zu begeistern und sie anzuspornen, auch in der Familie das Lied und die Musik zu pflegen.

Vorträge über das Leben und Wirken großer Musiker, unterstützt von Vorführungen und Darbietungen des Schülermaterials wären besonders zu empfehlen. Ferner hat mich die Praxis noch etwas gelehrt, das selbst beim Volksschulgesang leicht angewendet werden kann: Man teile die Schüler einer Klasse unter Führung besonders Begabter in mehrere Gruppen; jede von ihnen hat innerhalb einer gestellten Frist ein mehrstimmiges Lied zum Vortrag zu bringen. Dadurch kann erreicht werden, daß innerhalb eines Jahres eine bedeutend höhere Anzahl der schönsten Volkslieder in einer Klasse zum Vortrage gebracht werden kann.

Jeder Schüler hat dem Unterrichte beizuwohnen. Dispensiert werden nur wirklich Kranke und Gebrechliche. Das ärztliche Zeugnis befreit nur im Einverständnis des Fachlehrers an den höheren Lehranstalten.

Zu den Abschlußprüfungen sind die Fachlehrer für Musik zuzuziehen. Hervorragende musikalische Leistungen werden als Ausgleich für schwächere Kenntnisse in anderen Fächern berücksichtigt. Denn: In jedem Schüler schlummert musikalisches Können und Empfinden. Es muß geweckt und gefördert werden. Viele Gebildete bedauern in späteren Lebensjahren ihre Unkenntnis auf musikalischem Gebiete. Man fragt auch bei keinem anderen Fach nach der Begabung. Es ist das Pensum zu leisten. Ist die Leistung gut, wird sie entsprechend gewertet. Wer ein Schubert-Lied schön vorzutragen vermag, sich in den Geist der Sache hineinleben kann und sein eigen Empfinden wiedergibt, ist geistig sicher nicht ärmer als einer, der eine fremdländische Dichtung zu übersetzen weiß. Es ist doch klar: Unsere Schüler beherrschen ebensowenig eine Sprache oder die Mathematik wie die Technik des eigenen oder fremden Instrumentes beim Austritt aus der Schule. Aber befähigt müssen sie werden, entweder an der Hochschule oder durch eigene Initiative sich weiterzubilden.

Es ist unmöglich das geforderte Ideal der allgemein musikalischen, der stimmlichen und sprechtechnischen, sowie der instrumentalen Ausbildung zu erreichen, wenn nicht seitens des Staates für den Klassen- und Einzelunterricht die ausreichende Stundenzahl zur Verfügung gestellt wird.

Dazu möchte ich noch auf einen anderen Gedanken hinweisen: Wir sollen unsere Schüler auch erziehen zu gediegener Unterhaltung. Wir sollen sie wegzubringen suchen vom Kino und Varieté, vom Schlager und Gassenhauer (siehe Penkert „Das Gassenlied"). Was vermag den Jüngling, die Jungfrau mehr zu veredeln als ein schönes Gedicht, ein gutes Buch und Musik? Und seien wir einmal Egoisten: Manche haben gerade durch ihre Musik Stellungen errungen, in welche sie sonst nie gekommen wären. Mancher wurde in Gesellschaften eingeführt, die ihn sonst nie aufgenommen hätten. Sind das vielleicht zu unterschätzende Vorteile?

Wie steht es nun mit der Volksschule? Da möchte ich gleich einen Satz an die Spitze stellen. Mit einer Wochenstunde Gesang kann von einer Grundlage der musikalischen Bildung des Volkes keine Rede sein. Mißt man der Musikerziehung nicht mehr Wert bei, als daß man sie an letzte Stelle setzt, vielleicht noch zeitlich auch dazu: Samstag von 11—12 Uhr, dann lasse man lieber den Gesangunterricht ganz fallen.

Phonetische Schulung will ich in der Volksschule vom Deutschlehrer gegeben wissen, und zwar in dessen Unterrichtsstunden, falls ein eigener Gesanglehrer aufgestellt ist, weil 1. auch mit zwei Wochenstunden durch 8 Jahre hindurch der Lehrstoff für die musikalische Grundlegung ein überreicher ist und nicht noch etwas weggenommen werden darf, da die Zeit zu beschränkt ist, und 2. weil in der größeren Stundenzahl für Deutsch öfter die Technik wiederholt werden kann, 3. aber auch, weil leider Rechtschreibung und Phonetik sich in den Haaren liegen. Deshalb fordere ich Sprechtechnik in den obersten Klassen der Volksschulen. In den Großstädten muß man den Gesangunterricht den hiefür befähigten Lehrkräften übertragen. Man gibt den Turn- und Zeichenunterricht auch nicht jeder Lehrkraft, sondern sucht die geeignetsten Persönlichkeiten hiefür aus. Diese Auserwählten hätten besondere Kurse in Sprechtechnik, Stimmbildung, Atemtechnik und Methodik des Schulgesanges, sowie in rhythmischer Gymnastik zu besuchen und nach einer Reihe von Jahren zu absolvieren. Ein genau festgelegter Lehrplan müßte von der ersten Klasse der Volksschule an aufgebaut werden. Ich stehe nicht an zu erklären, daß ich ein Freund jener Methodiker bin, welche Kenntnis der Noten, einiger Notenwerte, den tonalen Aufbau der Kadenz und Vokalisation schon in der ersten Klasse der Volksschule fordern, weil ich praktisch die Möglichkeit der Erreichung dieses Zieles erprobt habe. Das Kind lernt in der ersten Klasse die Buchstaben, die Ziffern, warum soll es nicht auch die Noten lernen können? Ich sehe keinen wichtigen Grund ein, der darauf zum Verzicht Anlaß gäbe.

Das Lehrziel der Volksschule muß sein, die Schüler zu befähigen, ein einfaches deutsches Volkslied mehrstimmig vom Blatte schön singen zu können. Kommen wir nicht zu diesem Ziele, dann hat unsere ganze Arbeit wenig Wert und Sinn für das praktische Leben und beweist unsere Unfähigkeit in der Erziehung auf musikalischem Gebiete, oder die Unmöglichkeit, mit zwei Wochenstunden ein solch hohes Ziel erreichen zu können. Mit einer Wochenstunde ist dies vollständig ausgeschlossen. Bayern gestattet bis heute nur eine Gesangstunde in der Woche!

Neben dieser obligatorischen Unterrichtserteilung muß den Knaben und Mädchen Gelegenheit gegeben werden, in Singschulen sich stimmlich weiterbilden zu können. Fast alle größeren Städte Bayerns haben diesen Gedanken verwirklicht und die besten Erfahrungen damit gemacht. Ferner wäre die Schaffung städtischer Musikschulen zur Erlernung eines Instrumentes recht empfehlenswert, und auch hierin steht Bayern mit an der Spitze. Es wäre Aufgabe der Gesangvereinsverbände, sich der musikalischen Bildung der Jugend mehr anzunehmen; sie könnten viel von den Turnvereinen lernen!

Besonderer Wert ist auf die Gelegenheit zur Weiterbildung der schulentlassenen Jugend zu legen, und hier sei besonders unserer jungen Mädchen, der zukünftigen Mütter, gedacht, aber auch unserer Knaben, die jetzt, da die strenge militärische Erziehung in den sogenannten „Flegeljahren" fehlt, noch mehr verrohen.

Da würde sich eine Einrichtung sehr empfehlen, welche in Nürnberg besteht — die Volksbildungskurse. Für alle Disziplinen, für welche ein Kreis von zirka 30 Teilnehmern sich interessiert, wird unter Leitung einer Lehrkraft ein Kurs eingerichtet. Da finden sich alljährlich mehrere hundert Damen und Herren ein, welche methodischen, systematischen Gesangunterricht wünschen, so daß die Zahl der Sangesbeflissenen stetig steigt. Stundenhonorar pro Jahr und Teilnehmer beträgt 20 Mark. Je ein Kurs für Musikgeschichte und für Stimmbildung sind ebenfalls eingerichtet.

Die Gesangvereine müßten das größte Interesse an einem solchen Aufbau haben, und dem deutschen Sängerbund wäre eine Erweiterung seiner Organisationen nach unten ungeheuer vorteilhaft. Auch hier wäre Qualität jedes Einzelnen der Quantität vorzuziehen!

Ich bin mir wohl bewußt, in diesem engen Rahmen das Thema des Schulgesanges nicht erschöpft zu haben, auch sind es zum größten Teil Gedanken, die schon seit Jahren wiederholt von Fachleuten ausgesprochen wurden, aber sie müssen immer wieder erscheinen, weil noch so wenig in die Tat umgesetzt ist. Darum möchte ich als letzten Satz jene wichtigen Worte der Einleitung wiederholen:

Vorbedingungen für die Förderung des Schulgesanges sind: 1. Betonung der Wichtigkeit und Bedeutung der musikalischen Erziehung im Rahmen der Allgemeinbildung der breitesten Oeffentlichkeit gegenüber und 2. Gewinnung maßgebender Persönlichkeiten und der Regierung für die Idee der Reform des Schulgesanges.

Deutsche Jungromantiker in Böhmen.[1]

Von Dr. Erich Steinhard (Prag).

Diese Probleme liegen in der Kunst Artur Willners, dessen Wiege in Nordwestböhmen stand. Ist für Mraczek die Phantastik des Orients der Anreiz zu exotisch-farbigem Schaffen, haben Finkes verrenkte Figuren und grelle Bilder ihr Dasein der Natur oder einer poetischen Erregung zu danken: so genügt Willner das Tonmaterial. Die Töne, die Rhythmen, die Harmonik. Damit baut er Musik. Es sind hochleidenschaftliche Kämpfe mit dem eigenen Ich und ein Spiel der Formen. Tiefsinnig, tiefgrüblerisch, improvisatorisch baut er seine Polyphonien. Ein Labyrinth der Musik. An Reger denkt man beim Anblick seiner vierundzwanzig Fugen in Dur und Moll aller Tonarten („Von Tag und Nacht"). Düsterkeit ist in ihnen und Leben, Träume, Phantastik, Energie, Wehmut, Laune, Grazie, Humor, Ausgelassenheit, Feierlichkeit und Triumph. Hier erfährt man die Grenzenlosigkeit möglichen Formausdrucks durch seelische Konzentration in der Kontrapunktik, in neuen Harmonien und kühnen Themen. Nach innen gekehrte Gedanken — man begreift die Kraft der Tonart und den Willen zum Unendlichen und staunt über die Fülle der Charaktere. Und dicht daneben vierundzwanzig polyphone Tänze („Tanzweisen") für jede Dur- und Molltonart jedes Halbtons. Diese Tänze sind geistig schwerer als die Fugen: schwebende, schreitende, leidenschaftliche, trotzige, erhabene, traumhafte, jubelnde, balladeske festliche und wilde — Tänze! Es sind wieder nur Formen, um die Unerschöpflichkeit der Empfindungskreise erleben zu lassen: mit chromatischen, rhythmischen, dynamischen Kulminationen, mit unbändiger Kraft, einer melodischen Phantasie sondergleichen und übereinandergeschichteten Gedanken. Dieses halbe Hundert reinster Instrumentalkunst birgt eine Enzyklopädie der Musik. Und vor allem: das Tagebuch eines Lebens. Daß noch ein Variationenwerk für zwei Klaviere, und Sonaten für zwei Violinen allein, nebst Orgelchoralvorspielen in seinen Werken zu finden sind, ist begreiflich beim Regerschen Format dieses Meisters. Außerdem: Symphonische Dichtungen, eine Symphonie, andere Kammermusiken und Lyrik.

[1] Aus dem demnächst erscheinenden „Musikalmanach 1922 für die Tschechoslowakische Republik". Red. Dr. J. Brauberger. Auftakt-Verlag Joh. Hoffmanns Wwe., Prag.

Die Orchesterkompositionen, etliche Kammerwerke und Lieder blieben mir vorenthalten.

Ein lichterer Gefährte in der Instrumentalmusik ist ihm der Böhmerwäldler Paul Stuiber. Er schreibt einen schlichten Stil. Die Klaviersonate g moll und das Streichquartett A dur umschreiben diese Persönlichkeit von fühlbar geistiger Spannung. Ein echter Spielmusiker. Er gibt den Instrumenten, was ihnen gehört. Vor allem ist die Klaviermusik klavieristisch erdacht und die Kammermusik hat den transparenten Stil, dem sie dienen soll. Die Lyrik in diesen Schöpfungen ist instrumental erfunden, verarbeitet und gesteigert. Die Gesinnung ehrlich, oft asketisch, immer ernst und nobel. Seine Kompositionen tragen dünne Gewebe in hellen Tonfarben. Man findet Bewegungen, die man für Früh-Beethovensche Gänge ansehen könnte, Gefüge, aus denen Schubertsche Psyche aufsteigt, — der Satz ist spielerisch durchsichtig, wiegt federleicht trotz Reflexion, ist oft homophon, die Rhythmik ist nicht neu, Ostinatos, Orgelpunkte, gleichgebaute Sechzehntelornamente tauchen auf. An der Harmonik und Modulation erkennt man aber den Menschen unserer Zeit: insbesondere in den ruhigen singenden Sätzen, in denen die Harmonik oft Regerisch anmutet, ist nichts Grelles, nichts, was blenden könnte. In seiner Musik ist Reinheit und Stille. Shakespearesche Poesien von philosophischer Prägung, Verse der Huch, Genrestückchen aus dem Wunderhorn werden schwärmerisch vertont und mit romantischer Instrumentation versehen.

Drei Künstler des Filigranen, des Intimen sind Weigl, Haas und Faltis. Bruno Weigl, dem in seinen „Abendstimmungsbildern" für Orchester (oder Klavier) das Harmonisch-Modulatorische wichtige Basis ist, von der er sich in sensible, feinkolorierte Zeichnungen verliert. Hier ist Weigl weich, akzentlos, reiner Impressionist — seinem mährischen Landsmann Mraczek verwandt. In einem Liederzyklus „Fünf Gesänge" über erotisch-symbolisierende Worte eines Aestheten, eines George-Jüngers, die er glutvoll, versengend, stürmisch und verklärt und dann wieder still und in sich gehend vertont, hört man Celestaklänge rauschen und sieht, wie kostbare Worte eingehüllt werden in brokatne Harmonien und wie selbst schreckensvolle, angsterfüllte Augenblicke der Seele mit weichen seidenen Klängen sich umschleiern lassen. Bezeichnend des Autors Bemerkung: Die Klavierbegleitung „nur auf Instrumenten mit vollkommener Mechanik zu spielen". Seine Orgelwerke, bedeutend in der Formkunst, haben Packendes im Gedanklichen. Seine Musik im ganzen: milde Schönheit. Stark vergeistigt ist der Prager Robert M. Haas. Es steht ihm eine Skala von Ausdruckswerten zur Verfügung, von den Konservativen bis zu den Vorletzten der neuen Kunst — in Kammerstücken und Liedmusik. Naturalistische Gebärde steht neben der romantischen, und dramatische Lieder neben Stimmungslyrik. Am besten sitzt ihm das dekadente Kleid, die Musik, die er zu Verlaines und Dauthendeys Versen gibt. Evelyn Faltis, wohl der einzige weibliche Komponist in diesen Landen, studierte in Florenz, Rom, in Paris und Wien, Dresden und München und hat neben einer phantastischen Symphonie, einer symphonischen Dichtung „Hamlet", einer Orgelmesse, Werke, die mir nicht vorgelegen sind — viel Spielmusik geschrieben und ungemein reizvolle, rhythmisch aparte Lieder — angeregt von Rilke, Holz und Tagore. Evelyn Faltis, spanisch-deutschen Stammes, die nun jahrelang heimatfern lebt, hat oft noch bodenständige Erinnerungen in Akzent und Melodie. So in den Rilke-Gedichten, im „Nepomuk", in der „Libussa", in der „Golka". Selbst in der Phantasie und Doppelfuge mit Dies irae.



Johann Lewalter.

Zu seinem 60. Geburtstage.

Von Georg Otto Kahse (Kassel).

Wer das Vergnügen hat, den liebenswürdigen Sechziger persönlich zu kennen, kann sich dem Zauber seiner stets lebensfrohen Natur und seinem unverwüstlichen, derb-hessischen Humor nicht entziehen. Es gibt wohl kaum eine Künstlernatur, die so treffend die hessischen Charaktereigenschaften in sich vereinigte, wie Johann Lewalter, und niemals habe ich mich meiner Aufgabe lieber unterzogen, wie in diesem Falle. Seine bescheidene und stets hilfsbereite Art ist vor 10 Jahren schon mehrfach in Worten hoher Anerkennung ausgesprochen worden, und sein stilles, hochkünstlerisches und besonders volkstümliches Wirken ist weit über den Rahmen unserer Vaterstadt bekannt geworden und hat der hessischen Kunst und fleißiger hessischer Forscherarbeit stets die restlose Würdigung eingetragen.

Johann Lewalter wurde am 24. Januar 1862 in Kassel als Sohn des dichterisch tätigen Buchdruckereibesitzers und Herausgebers der „Tagespost" Christian Lewalter geboren. Seine Mutter vererbte dem begabten Jungen den heiteren rheinischen Frohsinn und der Vater die künstlerische Veranlagung. Von der Obersekunda des Königl. Friedrichsgymnasiums trat er als Schriftsetzer in das väterliche Geschäft, um das Buchdruckergewerbe zu erlernen. Aber die starke musikalische Begabung hielt ihn nicht lange am Setzerkasten und in den Redaktionsräumen, und bald darauf studierte er im Leipziger Konservatorium eifrig bei Reinecke, Papperitz und Weidenbach, um nach seiner Rückkehr bis heute nur der musikalischen Neigung in seiner Vaterstadt zu leben.

Als Einjähriger bei den Kasseler Dreiundachtzigern wurde der junge Musiker zuerst mit den häufig gesungenen Volks- und Soldatenliedern bekannt und damit der Keim zu seiner späteren fruchtbringenden Arbeit gelegt, die ganz besonders dem deutschen Volkslied galt, und deren wissenschaftliche Tiefgründigkeit nicht nur von Musik- und Literaturforschern, sondern auch von Kulturhistorikern anerkannt wurde. Grieg schrieb schon vor zwanzig Jahren an Lewalter: „Sie tun ein gutes Werk, die Ausströmungen der Volksseele in ihrem naiven Ausdruck vor Vergessenheit zu bewahren. Dergleichen Bestrebungen sollten öffentlich unterstützt werden."

Seine bedeutendste Arbeit ist unter dem Titel: Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen im Verlag von Ernst Hühn, Kassel, erschienen und nach des Verfassers Vorwort mit folgenden Worten begründet: „Nachfolgende Lieder, welche das Landvolk nach der Arbeit, die Soldaten auf dem Marsche und die Kinder beim Spiel in Niederhessen singen, habe ich aus dem Munde des Volkes seit dem Jahre 1889 gesammelt. Ich schöpfte frisch von der Quelle, belauschte Burschen und Mädchen, Soldaten und Kinder beim Singen und schrieb Worte und Weisen der schönen Lieder genau so nieder, wie ich sie gehört, ohne etwas wegzulassen oder zuzusetzen. Wenn man berücksichtigt, daß das eigentliche Volkslied in neuerer Zeit durch andere wertlose Gesänge, welche sich dem Landmanne aufdrängen, gefährdet ist, wird man die hier vorliegende Sammlung gerechtfertigt finden. Wie eine Krankheit durcheilen jedes Jahr viele derartige schädliche Lieder Deutschland, keine Stadt, kein einsames Dorf verschonend. Bis in die Spinnstuben, welche früher nur das wahre Volkslied pflegten, bringen sie ein und wirken zerstörend auf die alte Urwüchsigkeit und Reinheit. Da ist es in der Tat nötig, festzuhalten und aufzubewahren, was noch echtes Volksgut ist. — Der Hinweis auf diejenigen Bücher, in denen sich die hier abgedruckten Volkslieder in anderer Form vorfinden, wird dem Forscher und Freunde des Volksliedes angenehm sein und ihm Gelegenheit geben, weitgehendere Vergleiche anzustellen."

Für die geschichtliche Fortentwicklung des deutschen Volksliedes bedeutet diese Arbeit eine unerschöpfliche Fundgrube, und der
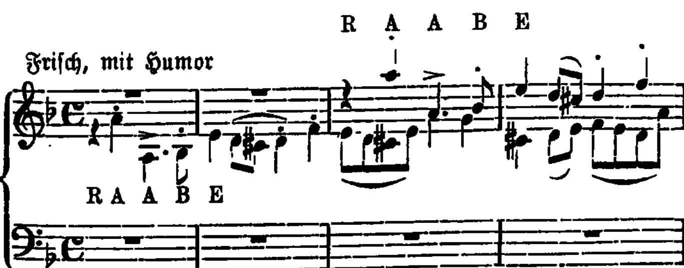
schlichte vierstimmig gehaltene Klaviersatz ermöglicht Freunden guter Hausmusik die praktische Verwendung. Mehr denn je ertönt heute der Ruf nach der Wiedererweckung des deutschen Volksliedes, nach seiner gründlicheren Pflege in Haus, Schule und Chorvereinen, und wenn sich allmählich die Erkenntnis des deutschen Volkes an seinem köstlichsten Gut Bahn bricht, dann hat nicht zuletzt Johann Lewalter an der Wiederbelebung deutscher musikalischer Volkspoesie ein gerüttelt Maß dazu beigetragen, so daß sein Name unauslöschlich damit verknüpft sein wird. Demselben Sammler- und Forschertrieb ist die weitere heute vergriffene Gabe: „Hessische Kinderliedchen" (Verlag von Ernst Hühn, Kassel) zuzuschreiben. Als letzte größere Arbeiten erschienen: „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel", in Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt (im Verlag von Karl Vietor), und „Reichswacht, Deutsche Soldaten- und Vaterlandslieder 1914—1918" (im Verlag von Max Brunnemann, Kassel).

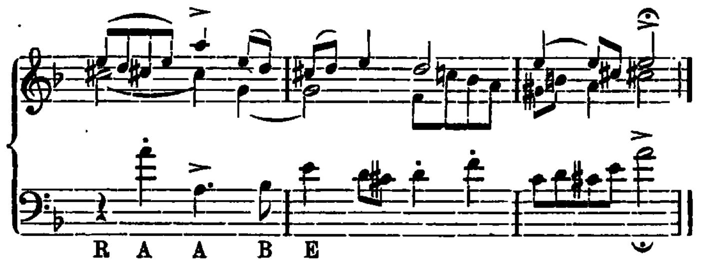
Zweifellos gehören zu den Ergebnissen seiner Sammlertätigkeit auch die „Schwälmer Tänze", die bis dahin in der Schwalmgegend nach Zigeunerart auswendig gespielt wurden und sich auf diese Weise von Geschlecht zu Geschlecht forterbten. Nach Ernst Zöllner, einem Kasseler Schriftsteller, hat Lewalter sie zum ersten Male schriftlich aufgezeichnet nach den Mitteilungen des ältesten damals lebenden Spielmannes aus dem Dorfe Wasenberg, wo Schwälmer Sitten und Bräuche noch am reinsten erhalten sind. Lewalter setzte die Melodien unter Beifügung der ursprünglichen Texte im Charakter der Dorfmusiker zunächst für Klavier und später auch einige für Militärmusik, die im Verlag Ries & Erler (Berlin) erschienen sind. Hier sowohl wie über seine spätere Abhandlung des amerikanischen Yankee Doodles, dessen Ursprung er auf einen Schwälmer Tanz zurückführt, fand er bei den Musikgelehrten gebührende Anerkennung.

Damit ist die Lebensarbeit des fleißigen Hessen keineswegs erschöpft. Eine große Anzahl von Liedern mit Klavier-, Harmonium-, Orgel- oder Gitarrebegleitung vom Komponisten Lewalter wurde bei Ries & Erler, F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. (Hildburghausen), Walter Simon (Kassel), Georg Dufayel (Kassel), Max Kott (Braunschweig) und A. Freyschmidt (Kassel) verlegt. Ebenso Klavier- und Orchesterstücke Op. 7, 8, 15, 22, 26, 30, 33, 39, 41, ohne Opuszahl 10 Schwälmer Tänze (alles bei Ries & Erler). Noch umfangreicher ist die Chorliteratur Lewalters. Alle Kompositionen zeichnen sich durch eine schlichte, volkstümliche, zu Herzen gehende melodische Erfindung und harmonische Führung aus.

Wenn ich nun noch den Dichter Lewalter erwähne, so gehört das zwar nicht in den Rahmen dieser Abhandlung, ist aber aus Gründen der Vollständigkeit notwendig, um das umfangreiche Lebensbild dieses fruchtbaren hessischen Künstlers vollkommen zu verstehen.

Daß sich der Humor Lewalters selbst bis in das fünflinige Notensystem verlor, mag folgender Notennamenscherz[1] beweisen, den der Jubilar dem Dichter Wilhelm Raabe in Braunschweig zu seinem 70. Geburtstage zusandte. Der siebentaktige Kontrapunkt stellt die Engführung einer dreistimmigen Fuge dar, in dessen Thema jedesmal am Anfang der Name RAABE sichtbar wird, indem das r als Viertelpause gedacht ist.





Als Wilhelm Raabe seinem Freunde Lewalter 1910 folgenden herzhaften Gruß sandte: „Schonen Sie Ihre Gesundheit und — werden Sie nicht zu alt" hat er wohl kaum gedacht, daß das während einer Reihe der letzten mühseligen Jahre gar nicht so leicht durchzuführen sei. Aber die vielfach fälschlich verschrieene knorrige Hessenart hat auch unserm Jubilar über die „sieben dürren" Jahre hinweggeholfen, so daß der Wunsch nach weiteren Erfolgen des rüstigen Künstlers mit dem jugendlichen Herzen sich auch in den nächsten Jahrzehnten erfüllen möge zum Segen echter deutscher Hessenarbeit und Hessenkunst.

[1] Anm. d. Schriftltg. Wir hatten den kleinen musikalischen Scherz zurückgelegt, um ihn gelegentlich einmal, vielleicht in einer „Faschingsnummer", zu verwenden. Nun mag er jetzt in diesem Zusammenhang seine Verwendung finden.

Unveröffentlichte launige Verse R. Wagners

Mitgeteilt von Seb. Röckl.

Den Silvesterabend des Jahres 1840 hatte Wagner in seiner Wohnung in Paris mit seinen Freunden Lehrs, Kietz, Pecht und Anders in ausgelassener Fröhlichkeit gefeiert. „Eines zweiten, wenn auch ungleich feierlichen Festabends entsinne ich mich", schreibt Wagner in „Mein Leben", durch den Besuch des berühmten Violinvirtuosen Vieuxtemps, zufällig eines Jugendbekannten Kietzs, veranlaßt. Ich hatte die Freude, den damals in Paris sehr gefeierten jungen Künstler mit seiner Geige mich und meine Freunde einen ganzen Abend durch sein schönes Spiel unterhalten zu sehen; für seine Freundlichkeit belohnte ihn Kietz, indem er ihn von meiner Wohnung bis in sein, in der gleichen Straße gelegenes Hotel, auf seinen Schultern reitend davontrug".

In folgenden Versen hatte Wagner seinen Freund Anders zu diesem Abend eingeladen:

Wenn Sie sonst nicht denken Anders,
Wenn Sie keinen Schnupfen haben,
Kann ich Sie mit Kunstgenuß laben;
Groß-berühmter Virtuos
Morgen Abend bei mir los.
Henri Vieuxtemps heißt der Mann,
Der Plaisir uns machen kann.
Er wird spielen auf der Geige,
Während Wohltat ich erzeige
Durch ein Täßchen guten Tee,
Der nie tut dem Magen weh.
Dienstag, Abends sieben Uhr
Folgen Sie der Geigenspur;
Finden wackre Leut' bei mir
Und zum Schluß ein Gläschen Bier.

(Poetischer Auszug aus der Geschichte der Ouvertüre von Richard Wagner. 18. Januar 1841.)

Walter Steinkauler †.

Am 11. Dezember 1921 starb in Baden-Baden der Tonkünstler Walter Steinkauler. Wenn es ihm auch nicht gelungen ist, seinen Namen führenden Geistern der Tonkunst einzureihen, so hat die Persönlichkeit des Verstorbenen doch Vorzüge aufzuweisen, die es berechtigt erscheinen lassen, das Interesse der musikalischen Welt mit ihr zu beschäftigen.

Steinkauler widmete sich zunächst dem kaufmännischen Berufe und vertauschte diese Tätigkeit erst in reiferen Jahren mit dem Studium der Musik. Er war Schüler von Jadassohn in Leipzig und lebte dann seinen tonkünstlerischen Bestrebungen in den

Städten Dresden, Stuttgart, München und Baden-Baden. Als Komponist wurde er weiteren Kreisen bekannt durch feinsinnig empfundene Lieder, Chöre gediegener Faktur, Kammermusikwerke und Bearbeitungen von Stücken aus der Kammermusik Brahmsens (erschienen bei Simrock).

Vornehmlich ist Steinkauler jenen wertvollen Persönlichkeiten beizuzählen, die der Entwicklung und der Pflege der Tonkunst bedeutungsvolle Dienste leisten, indem sie, ausgestattet mit reicher fachmännischer Bildung, einem vornehmen edlen Empfinden, einem unermüdlichen und unbestechlichen Streben, die Möglichkeit einer Aufführung des als charaktervoll und gediegen Erkannten anzubahnen suchen. In dieser seiner Eigenschaft betätigte er sich als Rezensent und neben anderen Fachzeitschriften verbreiteten auch die Spalten der N. M.-Ztg. seine fruchtbringende Arbeit. Besonders erwähnenswert ist sein begeistertes Eintreten für die Aufführung von Mozarts Idomeneus in der Bearbeitung des bekannten Mozart-Forschers Ernst Lewicki (Dresden) und nicht zum geringsten war seinem eifrigen literarischen Hinweis die Aufführung dieses Werkes an der Karlsruher Oper unter Cortolezis zu danken.

Was Steinkauler als materieller Förderer mancher musikalischer Talente und vornehmlich als allzeit hilfsbereiter Mitarbeiter bei charitativen Unternehmungen getan hat, das rühmt nicht die Geschichte, sondern die moralische Stimme der Menschheit.

Ehre seinem Angedenken!

Karl Pottgießer (München).

Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart.

Ein Rückblick auf sein fündundsiebenzigjähriges Wirken.

Der gute deutsche Musikgeist der alten Singschulen und „Cantoreyen" lebt noch. In dem am 24. Februar 1847 in Stuttgart gegründeten „Verein für klassische Kirchenmusik" hat er bis heute eine von ernster, tiefer Musikliebe und gediegenster Künstlerschaft umhegte Heimstätte gefunden. In unserer schnellebigen, auch auf dem Gebiete der Musikpflege durch schnellen Wechsel der Erscheinungen beunruhigten Zeit klingt es fast wie ein Märchen aus alten Tagen, daß der Verein in den seit seiner Gründung nun verflossenen 75 Jahren nur vier künstlerische Führer gehabt hat. Als erster hat Immanuel Faißt, der hochgeschätzte schwäbische Theoretiker und auf allen Gebieten der praktischen Musikpflege und des musikalischen Erziehungswesens so fruchtbringend schaffende Künstler in vierundvierzigjähriger (1847—1891) idealistisch zielsicherer und treuer Arbeit im Verein eine künstlerische Tradition geschaffen, die bis heute allen künstlerischen Veranstaltungen des Vereins, den Aufführungen der größten und wertvollsten Meisterwerke der Oratorienliteratur den Stempel der edelsten und reinsten Musikpflege gibt. Sein Nachfolger Hermann Zumpe hat in der kurzen Zeit seines Wirkens als Dirigent (1891—1895) als leicht bewegliche musikalische Natur die von seinem Vorgänger vorgeschriebene Linie schnell erfaßt und treu weitergeführt. Ein dem ersten Führer künstlerisch ganz nahe wesensverwandter Leiter wurde dann in Samuel de Lange, dem feinsinnigen Tondichter und hervorragenden Pädagogen gefunden. Er hat fünfzehn Jahre lang, von 1895—1910, den Verein in immer bedeutungsvoller und größer gestalteten Aufführungen von Erfolg zu Erfolg geführt und hat diese Aufführungen zu einem richtunggebenden Zentralpunkt für die kirchliche Musikpflege nicht nur für Stuttgart, sondern auch für das ganze schwäbische Land gemacht. Seit seinem Rücktritt führt Erich Band das musikalische Szepter. Er teilt seine künstlerische Kraft zwischen Oper und Kirche. Aber er ist auf beiden Posten ein ganzer Mann. Die Gründlichkeit seines Wissens und die Vielseitigkeit und Sicherheit seines Könnens in der Schulung und Leitung großer Chor- und Orchestermassen ist nun schon in vielen eindrucksvollen Aufführungen zur Erscheinung gekommen und allseitig rühmend anerkannt worden. Unter seiner Führung ist die Einhaltung der von den kunstbegeisterten Gründern des Vereins vorgezeichneten idealistisch hochgerichteten Linie gesichert. Der § 1 der vor 75 Jahren aufgestellten Statuten: „Belebung echten Kunstsinns durch Einübung, Aufführung und Verbreitung religiöser Musik, vorzugsweise älterer Meister" ist bis heute treu befolgt worden und hat die wertvollsten, das Musikleben Stuttgarts und des ganzen Württemberger Landes in reichstem Maße befruchtende Erfüllungen gefunden. Der mächtige Zustrom von ernsten Musikfreunden, den die altehrwürdige Stiftskirche bei den Aufführungen des Vereins kaum zu fassen vermag, beweist das. Die Aufzählung der von dem Verein seit seinem Bestehen alljährlich gebotenen Aufführungen würde zugleich ein Verzeichnis aller klassischen Meisterwerke der Musica sacra sein. Seit der Uebernahme der Leitung durch Erich Band ist das „Programm" des Vereins vielfach bedeutend erweitert worden. Besonders bemerkenswert: Einführung stilgetreuer Bach- und Händel-Aufführungen in der orchestralen Urform, mit chorischer Bläserbesetzung unter Anschaffung und Verwendung der entsprechenden alten Instrumente (Oboi d'amore, Viola d'amore, hohe Trompeten); Erweiterung des Arbeitsgebietes durch Aufführungen zeitgenössischer Werke (Taubmann: Eine deutsche Messe, Reger: 100. Psalm, Bruckner: d moll-Messe, Arnold Mendelssohn: Aus tiefer Not) und bisher im Verein nicht aufgeführter älterer Werke (Händel: Josua, Liszt: Heilige Elisabeth, Schubert: Es dur-Messe, Verdi: Requiem); Gründung der „Chorvereinigung" (1915), der Zusammenschluß mit dem Lehrergesangverein, durch den zunächst in den Kriegsjahren ermöglicht wurde, daß Stuttgart als eine der wenigen deutschen Städte große gemischte Choraufführungen ungestört durchführen konnte; Erweiterung der Aufgaben durch Einführung von Konzerten außerhalb der Kirche, so daß auch nicht streng kirchliche Werke berücksichtigt werden können.

Die künstlerische Führung lag und liegt in guten Händen. Der Verein hat aber auch das Glück gehabt, immer die rechten, von echter Kunstbegeisterung erfüllten, opferbereiten und arbeitsfrohen wirtschaftlichen Führer zu finden. Die Männer und Frauen, die in der politisch gärenden Zeit des Gründungsjahres zusammentraten, um der großen deutschen Kirchenmusik eine sichere Heimstätte zu schaffen, sind vorbildliche Pfleger wertvollsten Kulturgutes. Aus ihrer Reihe sind hier nur zu nennen: Emilie Zumsteeg, der Geheimrat Dr. v. Köstlin, Oberhofprediger v. Grüneisen, Stiftsdiakonus Haakh. Ihren Spuren folgten in der Vorstandschaft im Laufe der Jahre bis heute mit gleicher Kunstbegeisterung und organisatorischer Geschicklichkeit u. a. Prälat v. Bilfinger, die Medizinalräte Dr. N. Elben und Dr. v. Reuß, Dr. Otto Elben, Landgerichtspräsident v. Pfitzer, Präsident O. v. Buhl, Präsident Dr. v. Sigel, Studiendirektor Dr. Julius Miller. Der Jahresbericht von 1920/21 zählt 1163 Mitglieder und 6 Ehrenmitglieder. Sein Wirken begann der Verein im Jahre 1847 mit 36 Mitgliedern. Es ist ein „schön, groß Werk" geschaffen zur Ehre deutscher Kunst und echten deutschen Bürgersinns. Die Jubelfeier, die dem so rühmlich emporgestiegenen Verein vergönnt ist, wird überall da, wo geistliche Musik mit gleichem Ernst und innerster Anteilnahme gepflegt wird, vollen Widerhall finden.

Oskar Schröter.



Berlin. Politik und Wirtschaftskrise haben dem Berliner Musikleben mehr denn je zuvor das Gepräge gegeben. Das darf in Berlin eigentlich nicht wundernehmen, da gerade hier die Musik ja leider nur zu sehr als Geschäft betrieben wird. Von einem Musikleben als dem Ausdruck eines besonderen künstlerischen Willens kann man heute kaum noch reden. Ist Kunst, und mithin auch die Musik, Kulturausdruck, dann freilich spiegelt sich die „Kultur" des modernen Berlin scharf umrissen in diesem nur um das Geld als Mittelpunkt kreisenden Musiktreiben. Die Ausländer können dank der Valuta die teuren Orchesterkonzerte bezahlen und machen davon ausgiebig Gebrauch, deutsche Künstler, Richard Strauß und Cläre Dux voran, streben nach dem Auslande, um Franken, die Kronen der skandinavischen Länder oder gar Dollars einzuheimsen und geben schnell noch ein „einziges" als „Abschieds"-Konzert, die aus den jetzt knochigen, hageren Armen von „Mütterchen Rußland" Geflohenen haben sich gesammelt und geben Konzerte zur Pflege russischer Kunst. Drei neue Säle, nach Schwechten, Brahms und Feurich benannt, „mußten" eröffnet werden, um die Podiumsüchtigen aufnehmen zu können. Von der Kunst geht das Interesse auf die Technik des Instrumentenbaus über. Die Verbesserung des Geigentons durch das Revalo-Verfahren lockt ein zahlreiches Publikum an. Eine Tonveredelungs-A.-G. hat sich gebildet, die der immer noch problematischen Erfindung die finanzielle Kraft, sich durchzusetzen, geben will, Nikisch ein Sonderkonzert mit den Philharmonikern auf den nach Revalo behandelten Instrumenten geben läßt und Kammermusikabende mit namhaften Künstlern veranstaltet. Alles nur um der — Kunst willen. So ist das Gesamtbild, das sich aus einem Ueberangebot zusammensetzt, noch geschäftsmäßiger, unruhvoller, hastiger geworden als es ehedem war. Ruhende Pole in der Erscheinungen Flucht bieten die Serienkonzerte unserer verschiedenen ständigen Orchester. Hier fühlt man noch am deutlichsten den Pulsschlag musikalischen Lebens. Die Kapelle der Staatsoper hat sich zum Leiter ihrer Abonnementskonzerte wieder Wilhelm Furtwängler gewählt. Damit ist die eine Dirigentenfrage gelöst, die andere — ein weiterer Dirigent für die Oper — harrt noch der Lösung. Gestalten kommen und gehen, auch Männer von Ruf und Namen darunter, wöchentlich beinahe erscheint ein anderer „Gast" am Pult, aber die Entscheidung steht noch aus. Daß sich die Kapelle für ihre Symphoniekonzerte einen Vollblutmusiker wie Furtwängler gesichert hat, spricht für den künstlerischen Willen des Orchesters, denn Furtwängler, der auch mit dem Philharmonischen Orchester eigene Abende gibt, scheint berufen, energisch mit dem eingerissenen Schlendrian zu brechen. Die Urmusikalität seines Inneren hält ihn auf sicherer Bahn, seine quellfrische, jedem Grüblerischen abholde Art der Auffassung läßt alles in einem reineren Lichte erscheinen.

Das fühlt man, wenn man damit den sehr feinsinnigen, klugen Nikisch vergleicht, dessen Programme schon ein wenig nach Lavendel duften, auch wenn er sich gern für Neues einsetzt. Die glatte, gefällige, aber stets gleiche Form zu dirigieren, handelt es sich um Händel oder Bruckner — gleichviel, wirkt formelmäßig. Und da Kunst Leben, aber keine Formel ist, befremdet der mehr und mehr schematisierende Ausdruck. Das hindert nicht anzuerkennen, daß die Philharmoniker, an seine Stabführung gewöhnt, gerade unter seiner Leitung hervorragend spielen. Ihr ständiger Dirigent, der inzwischen zum Professor ernannte Richard Hagel, pflegt in seinen populären Abenden eine vorbildlich zusammengestellte, überwiegend klassische Musik. Hier findet das große Heer der Musikstudierenden Anregung und wirksame Förderung. Das Blüthner-Orchester untersteht seit dieser Saison Camillo Hildebrand, der vor Jahren die Philharmoniker führte. Der rechte Schwung, zartere Abtönungen fehlen diesem Orchester immer noch. Wenn dann Paul Scheinpflug, Hildebrands Vorgänger, gelegentlich zu einem seiner Zyklus-Abende zurückkehrt, dann belebt sich auch der Klang dieses von einem so trefflichen Musiker wie Nikolaus Lambinon als Konzertmeister geführten Ensembles. Entsprechend den Symphoniekonzerten der Staatsoper unterhält auch das zweite, das Deutsche Opernhaus, eigene Sonntagskonzerte unter Leitung von Rudolf Krasselt. Es ist für ein Opernorchester nicht leicht, sich auf Symphonien einzustellen. Jetzt aber haben Orchester und Dirigent den richtigen Weg gefunden und schreiten tapfer voran. Die allgemeine Wirtschaftskrise hat auch einem wichtigen Faktor der öffentlichen Musikpflege ein Ziel gesetzt. Der Philharmonische Chor konnte infolge der ungeheuren Kosten von Prof. Siegfried Ochs nicht mehr gehalten werden, er ging ein. Nun aber wurde Ochs die Einrichtung und Leitung des Chores der Staatlichen Hochschule übergeben und im Hochschulchor feiert der „Philharmonische" eine verjüngte Auferstehung. Seine Leistungen überschreiten jetzt nach Aufpfropfung so vieler junger Reiser noch die früheren, die man schon als vollendet anerkannte. An der verlassenen Stelle versucht Bruno Kittel mit dem aus seinem Konservatorium hervorgegangenen Kittelschen Chor die Lücke auszufüllen. Nun ist Kittel wohl ein tüchtiger, ausgesprochener Chorleiter, zum Orchesterdirigenten aber fehlt ihm noch viel. Er hat also einen weiten Weg vor sich, bis er seinem gut disziplinierten und schon immer als mitwirkend gern gesehenen Chor von sich aus zu einer Bedeutung verholfen hat. Zu wünschen wäre es, denn Chorkonzerte sind hier nicht häufig. Im übrigen zeigen sich in Berlin besonders gern Dirigenten. Auch die Leiter auswärtiger Opernbühnen kommen herüber. Die latente Krisis an der Staatsoper mag das etwas mit beeinflussen. Fritz Reiners Namen hat hier Klang und lockt. Seine rhythmisch straffe Art findet Anerkennung. Bruno Walters schmiegsames Wesen ließ ihn anläßlich eines „Romantiker-Abends" als famosen Mendelssohn-Schumann-Dirigenten erkennen. Gustav Brecher leitet mit Hingabe Abende der im Entstehen begriffenen Volksoper. Hugo Reichenberger hat stets interessante Neuigkeiten vorzuführen. Heinz Unger ist von Mahler zu Bruckner übergegangen. Der Umfang der Partituren scheint für ihn ausschlaggebend. Ein besonderes inneres Verhältnis zu den Werken ist schwer festzustellen. Felix M. Gatz konzertiert für den Lehrergesangverein zyklisch. In ihm steckt viel, was sich nur noch zu eruptiv äußert. Hermann Wünsch, ein bescheidener, aber, wie es scheint, eminent musikalischer Dirigent, brachte Bruckners „Neunte" und anschließend das Tedeum in einer überraschend großzügigen Form zur Aufführung. Geschäftig dirigiert zu den verschiedensten Gelegenheiten Edmund Meisel, aber die Führung eines so vielstimmigen Instrumentes ist seine Sache nicht. Typisch für so viele ist der Fall Ernst Eduard Gebert; ein jugendlicher Dirigent mit abgeguckten Allüren dirigiert als erstes Konzert — Mahler!! Am zweiten Abend mit einem Kammerorchesterchen Mozart. Selbst an diesem zweiten Abend wollte es nicht klappen. Aber Mahler als Debüt.... Aus Skandinavien kam Tor Mann (Stockholm), ein versierter, dynamisch fein empfindender Dirigent, und Ignaz Neumark (Kristiania), der mit seinem treibenden Temperament ein ausgesprochener Orchesterleiter ist. Lothar Band.

*

Breslau. In der Chronik unseres Stadttheaters ist ein sehr bemerkenswertes Ereignis die vielbesprochene Tatsache, daß die städtische Behörde dem gesamten, an unserem Opernhause angestellten Personal für das Ende dieser Spielzeit die Verträge gekündigt hat. Der Magistrat will sein Sorgenkind einem neuen Vater unterschieben, in der Hoffnung, daß der neue Papa, der wieder ein Pächter und nicht mehr wie in den letzten 8 Jahren ein Intendant sein soll, mit dem ungezogenen Kinde besser auskommen werde. Die Forderungen der Angestellten wurden immer größer und in demselben Maße wuchs das Defizit! Daraufhin wurden die Eintrittspreise immer höher getrieben, und demgemäß ließ die Teilnahme des Publikums an den Aufführungen immer mehr nach, zumal da sich die Leistungsfähigkeit der Darbietungen sehr vermindert und der Spielplan verschlechtert hat. Von den vielen Versprechungen der Theaterleitung sind nur drei erfüllt worden: man hat uns den „Heiling", den musikalisch feinsinnigen „Corregidor" und den textlich widersinnigen „Schatzgräber" aufgeführt. Der Intendant Runge ist eben zum obersten Kunstleiter der Opernbühne genau so ungeeignet wie der Stadtrat Leß zum obersten Verwaltungsbeamten. Sie klagen beide über den in der Künstlerschaft herrschenden Mangel an der Disziplin, die sie selbst durch törichte Nachgiebigkeit gegen die immer dreister auftretende Theaterräte-Regierung untergraben haben. Die angeblich notleidenden Künstler und Kunsthandwerker klagen über den Mangel an sozialem Verständnis bei ihren Vorgesetzten (die es dank der „glorreichen Revolution" übrigens gar nicht mehr gibt). Die Kritik klagt hier wie in vielen anderen Städten über die seit der Revolution tief gesunkene Theaterkultur und das Banausentum des Publikums, und dieses Publikum klagt über alles und jeden und beweist durch den schlechten Besuch des Stadttheaters dieselbe Wurschtigkeit, die sich bei den an Idealschwindsucht erkrankten Künstlern in der galgenhumorig gleichgültigen Erledigung ihres Pensums äußert. Die Zukunft des Breslauer Stadttheaters ist noch ganz ungewiß. Jetzt ist es eine Ruine, der man keine Tränen nachzuweinen braucht. Möge aus dieser Ruine bald neues Leben blühen! Unter der materiellen Not der Zeit hat auch der hiesige Orchesterverein zu leiden. Er kann seinen Musikern nicht mehr die der wirtschaftlichen Not entsprechenden Gehälter zahlen, obwohl fast alle seine Konzerte ungewöhnlich stark besucht sind! Aber die Eintrittspreise können nicht so gesteigert werden, wie die Ausgaben zugenommen haben. Daher wendet sich der Verein an die Oeffentlichkeit mit den folgenden Worten: „Wenn die Orchester-Konzerte weitergeführt werden sollen, muß jeder Musikliebende und jeder kunstbegeisterte Bürger der Stadt Breslau für die Aufrechterhaltung des Musiklebens eintreten und durch freiwillige größere Beiträge Außerordentliches leisten." Sollte auch diese Kunstquelle versiegen, so wäre das sehr zu bedauern, da der Orchesterverein mit seinen Dirigenten Prof. Dr. Dohrn, Behr und Mundry jetzt musikalische Kulturarbeit leistet. Auch seine Spielpläne sind heuer viel interessanter als in manchen früheren Jahren. Schon im ersten Vierteljahr hat uns Dohrn mehrere Neuheiten kennen gelehrt; mit ihnen muß ich mich befassen. Die aparten Impressionen der „Indianischen Fantasie" von Busoni hatten in Eduard Erdmann einen ausgezeichneten pianistischen Förderer. Die Tondichtung „Rehbarin" von Gerhard v. Keußler, dessen Oratorium „Die Mutter" wir im vorigen Winter gehört haben, wurde vom Komponisten hier zwei Wochen nach der Hamburger Uraufführung aus dem Manuskript dirigiert. Die Musik hält sich frei von orientalischen Lokalfarben; denn die Sehnsucht nach dem Messias ist nicht nur morgenländisch, sondern allgemein menschlich. Keußlers schöpferische Ader ist schwerblütig, sein Tonsatz, oft auch die Instrumentierung, zu schwerflüssig. Lebhaft-graziös und duftig-luftig ist die Tanzepisode in F dur. Die von reifster Satztechnik zeugende Durchführung und Verkoppelung der Haupt- und Nebenthemen bewirkt interessante, aber auch kontrapunktisch ungefüge Zusammenballungen. Der Schluß, eine allzu kurze und plötzliche Andeutung des Sonnenaufgangs, fällt ab. Keußlers starke dichterische Begabung erkannte man an den Texten zu seinen Liedern, die er in einem Sonderkonzert am folgenden Abend von L. Heß singen ließ. Ich bin überzeugt, daß der eigenwillige, konzessionslose Melodiker und Harmoniker so barock empfindet, wie er schreibt; doch es gelingt ihm durchaus nicht immer, den Hörer von der erlebten Notwendigkeit seiner expressionistischen Gebilde zu überzeugen. Wieder waren die Schwerfälligkeit der Diktion und die gleichmäßige Breite der Rhythmik von einer zuweilen lähmenden Wirkung. Sehr fein empfunden sind die Lieder „Im Spätsommer" und „Friede". Den seltenen Fall einer Breslauer Uraufführung verdanken wir Adolf Busch, der im dritten Dohrnschen Konzerte sein Violinkonzert spielte. Das leidenschaftliche Allegro, ein Bekenntnis zu Reger, ist ein sehr zügiger, aber nicht großzügiger, ein heißatmiger, doch zu kurzatmiger Satz. Auch die anderen Teile, wo sich Brahms und Strauß melden, hinterlassen keine breiten und tiefen Eindrücke. Man hört Anregendes, aber wenig Aufregendes. Das Rondo beweist, daß Busch seit dem uns schon bekannten Variationenwerke im Instrumentieren große Fortschritte gemacht hat. Seine Geige ist ihm nicht die Hauptsache; darum macht er sie auch nicht zum Tummelplatze „dankbaren" Virtuosentums. Als ein Schüler Regers gibt sich auch Joseph Haas zu erkennen; doch er ist in seinem Orchesterwerke „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" kurzweiliger und übt mehr Selbstbeherrschung als sein Meister, ohne ihm an Kunstbeherrschung nachzustehen. — Die auch von Dohrn dirigierte Singakademie bot uns Mozarts Requiem auf eine nicht übliche Art dar. Dohrn ersetzte, nach einer Anregung Keußlers, die drei für Arbeiten Süßmayers geltenden Sätze durch die entsprechenden Teile aus anderen Mozartschen Messen. Ohne Zweifel hat sich Süßmayer nach den Skizzen und mündlichen Angaben seines Lehrers gerichtet und ist dem Geiste des Meisters sehr treu geblieben. Der Plan, nur unzweifelhaft „reinen Mozart" aufzuführen, erweckt das Bedenken, ob Sätze aus anderen Messen von Mozart auf der Höhe seines wundervollen Requiems stehen und zu seinem Stil passen. Ich hatte den Eindruck, als ob das „Sanktus" ein Fremdkörper von geringerem Werte sei. „Osanna" ist etwas opernhaft. Die anderen beiden Ergänzungen sind wertvoll. Eine kleinere Singakademie hat sich hier unter dem Namen Bach-Verein gegründet. Dafür, daß dieser Name kein Aushängeschild, sondern ein echtes Programm ist, bürgt der Dirigent Prof. Dr. Max Schneider. Das Kammerkonzert in der herrlichen Konzertkammer der Universität, einem zur Musik Bachs, seiner Vorläufer und Zeitgenossen sehr gut passenden Raume, hob sich als schön intimer Abend vor den engen Kreisen vornehmer Sachkenner und Kunstliebhaber hoch aus unserem musikdemokratischen Betriebe hinaus. Im zweiten Konzert wurde das „Weihnachtsoratorium" von Heinrich Schütz aufgeführt. — Das Wittenberg-Quartett des Orchestervereins besteht nicht mehr, weil der erste Geiger sich von den Konzertleitern des Vereins Zurücksetzungen gefallen lassen müsse. Man behilft sich mit anderen Besetzungen. Der zweite Abend brachte

Enttäuschungen. Die Kammersymphonie in B für Klavier, 5 Streich- und 5 Blasinstrumente von Wolf-Ferrari ist das achte Werk des zwiespältigen Deutsch-Italieners, der Feines und Gehaltvolles, Kitschiges und Triviales geschrieben hat. Zur zweiten Gruppe gehört dieses für uns neue Werk; sein Verfasser ist nicht Hermann Wolf, sondern Ermanno Ferrari. Puccini, Leoncavallo und Mascagni verbinden sich mit Liszt; Barcarolen und Canzonetten breiten sich allzu selbstgefällig aus, die Instrumente werden nicht individualisiert. Ein paar Takte im ersten und der Mittelteil im letzten Satze sind interessant; der Rest ist billige Ware, banaler Ohrenschmaus. Am folgenden Kammermusikabend spielte W. v. Baußnern mit allzu massiver Dynamik seine „Sonata eroica“ für Klavier, ein gediegenes und schwungkräftiges, aber wegen seiner pathetischen Rhetorik zu weitschweifiges und ermüdendes Werk. Aus dem Manuskript wurde, ebenfalls zum ersten Male, Baußnerns Oktett für Klavier, Streich- und Holzblasinstrumente gespielt. Durch den Titel „Dem Lande meiner Kindheit“ und Satzüberschriften werden der Phantasie bestimmte Wege gewiesen. Der in Siebenbürgen heimische Komponist gibt uns anheimelnde, mit Liebe gemalte und kunstvoll gerahmte Tonbilder aus verschiedenen Gauen Oesterreich-Ungarns. Am Schluß klingt „Gott erhalte Franz, den Kaiser“ an, wehmütig und verschleiert. Es war einmal. . . . Das alte Heimatglück lebt nur noch in der Elegie. Schwächer ist die Musik wieder dort, wo sie pathetisch wird, nämlich in der „ungarischen Trauermusik“. Von einer ähnlichen elegischen Art ist das von Mitgliedern des Schachtebeck-Quintetts vortrefflich gespielte, hier zur „Erstaufführung in Deutschland“ gelangte Trio in D dur für Violine, Violoncello und Klavier des jungen deutsch-mährischen Komponisten Rudolf Peterka. Es enthält viel Erwähltes, auch Erquältes und mancherlei mit Resignation und Passion Erzähltes. Den Schlüssel dazu geben uns die dem dritten Satze beigefügten, aus Goethes „Römischen Elegien“ stammenden Verse: „Wie wir einst so glücklich waren! Müssen's jetzt durch euch erfahren.“ Vielleicht ist das Trio eine deutsch-böhmische Elegie über den Verlust der deutschen Gaue an die Tschechen. In der Musik der slawischen Böhmen steckt mehr Natur, Blutfülle und Rasse, aber einiges hat auch Peterka von ihnen angenommen und mit deutscher Reflexion vermischt. Die Verarbeitung bietet sich vornehm in echt kammermusikalischem Stile dar. — Aus der großen Schar der Solistenkonzerte greife ich die wertvollen „Neuerscheinungen“ in hiesigen Konzertsälen heraus: den zu schönster Reife gelangten Geiger Fl. v. Reuter, seinen hoffnungsvoll in die Reife hineinwachsenden jungen Kunstgenossen Boris Schwarz, den sehr bemerkenswerten Pianisten B. v. Frankenberg, den ihm technisch, aber noch nicht seelisch ebenbürtigen jungen Max Jaffé, die Hamburger Sängerin Emmi Land, die ihren reich fundierten, wohlgepflegten Mezzosopran für Lieder von Georg Liebling einsetzte. Viel Anerkennung fand der Lieder- und Klavierabend, an dem der jetzt hier wirkende Pianist Hermann Buchal einen Querschnitt durch eigene Kompositionen gab. Ich konnte ihn und manches andere Konzert nicht besuchen; denn die Zahl der gleichzeitigen Veranstaltungen ist sehr gewachsen. Der größte Ehrgeiz des Musikbetriebes scheint sich auch bei uns auf die Quantität zu richten.

Dr. Paul Riesenfeld.

*

Mannheim. (Oper.) Die Kunst, an sich der Veredlung der Menschheit geweiht, ist ihrem Wesen nach nicht zum geringsten Teil dazu berufen, bei der inneren Wiedergeburt unseres Vaterlandes Aufbauarbeit zu leisten. Als ein Schritt auf diesem Wege ist die Schaffung der „Rheinischen Thalia“ zu begrüßen, der neuen Wochenschrift des Mannheimer Nationaltheaters, die, gedanklich anknüpfend an die von Friedrich Schiller im Lenzmonat 1785 in Mannheim erschienene Zeitschrift, seit Saisonbeginn vom Intendanten Dr. Adolf Kraetzer herausgegeben wird (verantwortlicher Schriftleiter Dr. Ernst Leopold Stahl). Daß aber ein neuer Geist damit in das Theater eingezogen wäre, läßt sich nach Ablauf des ersten Spielzeitdrittels kaum feststellen. Das Gesicht unserer Bühne hat sich nicht wesentlich zum Guten verändert. Es blieb auch unter dem neuen Intendanten so ziemlich alles beim alten; denn in gar vielem sind der künstlerischen Verwaltung durch die städtische Theaterkommission Hemmungen auferlegt, daß nicht selten der Ruf „Los von diesem Laienkollegium“ erschallt. Diesem Kollegium zufolge werden denn auch bestehende Verträge einer Reihe verdienter Opern- und Schauspielkräfte nicht mehr erneuert, und Künstler, die im Vorjahre trotz Ablehnung seitens der Kritik verpflichtet wurden, dürfen wieder auf die „Suche“ gehen. Wirtschaftliche und künstlerische Gründe allein sind es nicht, die den fortwährenden Wechsel im Personal bedingen. Stetigkeit wäre aber unserer Bühne, die geradezu märchenhafte Summen von Zuschüssen aus dem Stadtsäckel fordert, vonnöten. Um das Defizit zu decken, werden natürlich die Eintrittspreise immer höher gesteigert, so daß der mittlere Beamte und Arbeiter sich diesen „Genuß“ vollständig versagen muß, zumal die Stadtverwaltung ihr Heil ja nur in der Erhöhung und Steigerung aller Preise erblickt, ohne einen Abbau der Kosten durch Steigerung der Leistungen zu prüfen. Aber: Das Theater hat ja jetzt „sein“ Publikum, und es geht „so“. . . . Wie lange? — Die neue Spielzeit wurde mit Webers unsterblichem „Freischütz“ eingeleitet, der aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums durch Heinz Grethe neu inszeniert wurde. Dabei begrüßte man als Agathe die von Nürnberg gekommene Lena Wagner, eine stimmlich noch nicht ganz ausgeglichene, aber vielversprechende Jugendlich-Dramatische, nahm dankbar die Repräsentation eines neuen Aennchens durch Else Flohr entgegen und erwärmte sich an den Leistungen des trefflichen Orchesters, das Kapellmeister Franz von Hößlin befehligte. Ungleich eindrucksvoller war die erste Aufführung des Opernlustspiels „Beatrice und Benedikt“ von Hector Berlioz. Merkwürdig — so oft man Berlioz im Konzertsaal hört, hält man ihn für einen Theaterkomponisten, und wenn er uns auf der Bühne begegnet, scheint er sich in den absoluten Musiker zu verwandeln. Die Wurzeln seiner Kunst ruhen im Orchester. Bei allem „vulkanischen Temperament“ fehlte ihm die dramatische Ader, und seine sentimentalen oder lärmenden Melodien mit ihrer barocken Begleitung haben keine Seele. Kaum ein deutscher Gau hat für den Opernkomponisten Hector Berlioz mehr getan als das badische Land, wo der geniale Felix Mottl, ein begeisterter Berlioz-Verehrer, die beiden „Trojaner“-Tragödien und den „Benvenuto Cellini“ aus völliger Vergessenheit hervorholte und dem musikalischen Deutschland zeigte, welche Schönheiten in diesen fast verschollenen Partituren schlummerten. Ob allerdings diese Werke der großen Menge je behagen werden, sie, die sich bisher nur als Feinschmeckereien erwiesen? Wie dem auch sei, dankbar und uneingeschränkt ist es anzuerkennen, daß der Intendant das letzte Berliozsche Bühnenwerk dem Repertoire einverleibte. Die unter Kapellmeister Felix Lederers musikalisch feinfühliger und Dr. Kraetzers szenischer Leitung stehende, wohlvorbereitete Aufführung nahm mit Berta Malkin (Hero), Else Tuschkau (Beatrice), Johanna Lippe (Ursula), Fritz Bartling (Benedikt), Josef Burgwinkel (Claudio) — ein vielversprechender lyrischer Bariton — und Wilhelm Fenten (Don Pedro) einen schwungvollen und harmonischen Verlauf. Beim Aufmarsch der neu verpflichteten Künstler erschien neben Ida Schäffer, einer als Altistin ausgegebenen Mezzosopranistin, der junge, aus Wien kommende Kapellmeister Paul Breisach, der sich als treffliche Akquisition erwies. Mit Neuheiten wurden wir bisher nicht überrascht! nur zwei Neueinstudierungen sind noch zu erwähnen: Mozarts „Cosi fan tutte“, bisher nur ein Scheindasein führend, als eine Oper, die man anstandshalber von Zeit zu Zeit bringen muß, wurde nach Jahren wieder aus der Rumpelkammer staubiger Theatertradition gezogen und erstrahlte in einem prächtigen Rokokogehäuse, das Heinz Grethe mit feinem Farbensinn und Stilgefühl geschaffen hatte, in seiner Urgestalt. Eine von wahrhaft künstlerischem Ernste, peinlicher Sorgfalt getragene Aufführung unter Franz von Hößlin vermittelte bemerkenswerte Eindrücke, und der kunstvolle Schliff der gesanglichen Linie, der Inbegriff des echt Mozartlichen, trat bei den Darstellern Lena Wagner, Berta Malkin, Else Tuschkau, Josef Burgwinkel, Fritz Bartling und Karl Mang in Erscheinung. Es war ein Ehrentag in der Mannheimer Mozart-Pflege. Zu solcher Gipfelkunst hatte sich die Neueinstudierung von Wagners „Tannhäuser“ in der Pariser Fassung nicht aufzuschwingen vermocht. Mit der Neueinstudierung wurde auch eine völlige Neuinszenierung verbunden. Letztere aber, ganz dem Zuge der heute geltenden Moderne — oder Mode — folgend, ist eine völlige Desavouierung der Tradition des Meisters, dessen „Gesamtkunstwerk“ uns Deutschen als eine Art Heiligtum gilt, vor dem persönlicher Geschmack und modernes, d. h. der Mode unterworfenes Empfinden haltmachen sollte. Aber es ist eben ein Zeichen der Zeit, daß unsere Theaterleiter in ihrem Eigendünkel und Selbstwillen die Werke Wagners möglichst anders als nach des Meisters klaren szenischen Angaben herauszubringen sich bemühen. Frau Venus' sagenhaft zauberischer Berg des schwelgerischen Genießens ist in symbolisch Rot getaucht; diese Gestaltung ginge an, zumal genug Raum zur Entfaltung des erweiterten Bacchanale ist. In diesem „Venustanze“ setzte Rudolf von Laban erstmals seine Theorien über die „Welt des Tänzers“ im Bühnendienst in die Tat um. Nicht ohne äußeren Erfolg, wie überhaupt das rein Aeußerliche mehr das Vorbild der Gesamtaufführung war, als das innere Streben Bayreuths, das Drama aus dem Geist der Musik Wagners herauszustellen —, die Tanzbewegungen glichen mehr rhythmisch-gymnastischen Uebungen denn einem von glühender Genußfreude beschwingten Tanze nach Wagners Willen. Eine Enttäuschung bot das zweite Bild: der stilisierte Birkenhain — und Wolfram singt vom stolzen Eichenwald! —, in dessen Hintergrund weit entfernt auf einer Anhöhe die ebenso stilisierte weiße Wartburg thront. Mitten in dem fein säuberlichen Walde erhebt sich eine verzerrte Muttergottes-Statue, die in ihrer Form befremdend wirkt. Die „teure Halle“ möchte in ihrer orientalischen Farbenfreude angehen, aber in ihrer verschachtelten Verkleinerung ist eine Entwicklung des Gästeeinzugs unmöglich; bei dem Einzugsmarsch stolpern die Gäste durch winkelige Gänge über eine schmale Treppe in die sogenannte Halle. Nicht minder überraschend wirkt das Bild des dritten Aktes in seiner starren Herbstfärbung. Angesichts des ungeheuren Fehlbetrags bei der Bewirtschaftung des Mannheimer Nationaltheaters hätten diese Kosten sicherlich durch eine Auffrischung der alten Dekorationen, die der Romantik des Werkes mehr entsprachen, erspart werden können. Eine künstlerische Großtat bedeutet die Neuinszenierung nicht. — Auch die musikalisch-dramatische Wiedergabe, bei der Kapellmeister Felix Lederer am Dirigentenpult saß, konnte nicht restlos befriedigen. Die szenische Leitung führte Dr. Kraetzer, der sich zu Helfern die besten Opernkräfte erwählte: Alfred Färbach, ein etwas matter Tannhäuser, Lena Wagner, eine stimmfrische Elisabeth, Anna Wolf-Ortner, eine kraftstrotzende Venus (in Stil und Stimme), Josef Burgwinkel, ein tenoraler Wolfram, Wilhelm Fenten, ein hoheitsvoller Landgraf. Die zweite Besetzung mit Berta Lampert-Cronegk als Venus, Minny Leopold als Elisabeth und Matthieu Frank als Landgraf bedeutete eine Steigerung in der Darstellung.

Rudolf Hunek.

Würzburg. Die erste Hälfte der Winterspielzeit zeigt die halbe Zahl der Konzertveranstaltungen vom Vorjahr in den gleichen Monaten. Einen breiteren Raum als bisher nimmt das Konservatorium der Musik ein, dessen Leitung zu den üblichen sechs Abonnementskonzerten noch vier außerordentliche Konzerte angekündigt hat. Der erste Abend brachte unter Hermann Zilchers Leitung Beethovens Ouvertüre zu „Leonore" (Nr. 3 Op. 72), das Siegfried-Idyll von Rich. Wagner, das Konzert in b moll Op. 23 für Klavier mit Orchester von Tschaikowsky, mit hoher Künstlerschaft gespielt von Max Niebauer, die Symphonie Nr. 4 in d moll Op. 120 von Rob. Schumann. An zweiter Stelle stand ein Kammermusikabend; das Schörg-Quartett spielte das Streichquartett Op. 10 g moll von C. A. Debussy und das Streichquartett Op. 67 B dur von Joh. Brahms, als Mittelnummer hörten wir von Rudolf Lindner und Artur Schreiber die Sonate Op. 29 für Horn und Klavier von Jos. Haas. Das erste Außerordentliche Konzert bildete einen Höhepunkt der diesjährigen Veranstaltungen in der glänzenden, eindrucksgewaltigen Wiedergabe von Hektors Bestattung (aus Homers „Ilias", 24. Gesang), Rezitationen mit begleitender Musik Op. 15 von B. Sigwart — Sigwart Botho Graf zu Eulenburg, in Frankreich auf dem Felde der Ehre gefallen 1915. Die Wiedergabe dieses in Wort und Ton kraftstrotzenden Werkes löste eine Begeisterung aus, die sich zu einer Ovation für Dr. Ludwig Wüllner (Berlin) wie für den Konservatoriumsdirektor Hermann Zilcher steigerte. Als Einleitungsnummer dirigierte Hermann Zilcher seine Symphonie Nr. 1 in A dur Op. 17 für großes Orchester (es zählte an diesem Abend 80 Mann), die uns Würzburgern bereits aus dem Jahre 1910 bekannt ist. Zwischen beiden Werken rezitierte Dr. Wüllner Gedichte von Goethe. Das nächste Konzert brachte ein größeres Vokalwerk mit Orchester: „Das Paradies und die Peri" von Rob. Schumann. Eine Abendaufführung des Konservatoriums (Schülerkonzert) fand eine besondere Note durch die einleitenden Worte des Direktors Hermann Zilcher, der, des Todes Engelbert Humperdincks gedenkend, den Schülern die Bedeutung des verstorbenen Meisters, sein Wesen, Schaffen und Wirken vor Augen führte. Wer den Worten des Vortragenden lauschte, gewann den Eindruck, daß ein innerer Wesenszug den toten Künstler und den, der in herzwarmer Schilderung seinen Geist vor uns aufleben ließ, verbindet. Von Humperdincks Tonschöpfungen erklangen am gleichen Abend das Vorspiel zu „Hänsel und Gretel" für Orchester, sowie die „Wallfahrt nach Kevlaar", Ballade für Mezzosopransolo, Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester. Neben den Konservatoriumskonzerten erfreuten sich die „Meister-Konzerte" regster Anteilnahme. Wir hörten den Pianisten Konrad Ansorge, den Heldenbariton Dr. Emil Schipper, die Sopranistin Irma M. Petar (beide mit Professor Hermann Zilcher am Flügel), Max Menge (Violine) und Professor Wolfg. Ruoff (Klavier), sowie das Klingler-Quartett, Berlin. Unter den Darbietungen einheimischer Künstler hob sich die Aufführung der Liedsymphonie nach Brentano und Eichendorff für Sopran, Viola, Flöte, Horn und Klavier von Karl Schadewitz Op. 20 durch Eigenart hervor. Der durch Vertonung von Dauthendeys Monatsgedichten sowie durch seine Tagore-Lieder bereits in weiteren Kreisen geschätzte Tonpoet hat in schwärmerischer Begeisterung für die romantischen Gedankenreihen aus der Sammlung „Die Ernte" von Will Vesper, die Worte durch Gesang kündend, eine Musik geschaffen, die, formell bestimmt durch den poetischen Vorwurf, in freiem Spiel der Phantasie Ausdruck reichsten subjektiven Empfindens ist. Die Ausführenden waren hiesige erste Kräfte, am Klavier saß der Komponist. Die Aufführung fand im Rahmen eines „Romantischen Abends" der Würzburger Gesellschaft für Literatur und Bühnenkunst statt. Von aufstrebenden jüngeren Konzertisten haben sich mit verheißungsvollem, ja zum Teil meisterlichem Können eingeführt: Konrad Liebrecht (Violine) und Erwin Bodky (Klavier), sowie der Pianist Willy Hülser. In diese Gruppe der Jugendlichen stelle ich auch Rudo Ritter — Sohn des Würzburger Professors Hermann Ritter — als Liedkomponisten; Kammersänger Heinrich Knote, am Klavier Arnold Langefeld, sang von ihm (in einem reich besuchten Arien- und Liederabend) Rote Rosen, Sternenmoral, Zauber, Sonne wirst du trinken. Aus der Reihe der Solistenkonzerte sei noch das des Pianisten Viktor von Frankenberg rühmlichst hervorgehoben. Dankbare Anerkennung fand das Konzert der Frankfurter Madrigalvereinigung unter der Leitung von Margarete Dessoff mit kirchlichen und weltlichen Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die von Hans Schindler ins Leben gerufene Würzburger Madrigalvereinigung hat in einem Konzert mit geistlicher Weihnachtsmusik in der Universitätskirche zum erstenmal in Würzburg selbst eine Probe ihrer stimmlichen wie geistigen Leistungsfähigkeit gegeben. Einen unvorhergesehenen raschen Abbruch fand das bereits erneuerte Vertragsverhältnis zwischen Theaterdirektor Robert Bertram und der Stadt Würzburg. Differenzen geschäftlicher Art waren die Ursache. Vom künstlerischen Standpunkt aus wird die Aera Bertram-Beck uns unvergeßlich bleiben. Bertrams Nachfolger Ludw. Spamuth-Bodenstedt hat mit kundiger Hand die schleifenden Zügel der Theaterleitung gestrafft und bisher kraftvoll geführt. In der Oper hörten wir den Freischütz, Carmen, Die lustigen Weiber von Windsor, Margarete, den Wildschütz, Tannhäuser und zur Weihnachtszeit Humperdincks liebliche Märchenoper Hänsel und Gretel. Die Tannhäuser-Aufführung war mir ein Prüfstein für die Leistungsfähigkeit unserer einheimischen Opernkräfte, und da ist anzuerkennen, daß unter Friedr. Perloffs Spielleitung und Georg Darmstadts musikalischer Leitung ein Gesamteindruck von hohem künstlerischem Werte geschaffen wurde.

Georg Thurn.

Zeitschriftenschau

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 3: „Das musikalische Verständnis, neue Ziele" von A. Wolfg. Cohn †. — „Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts" von Otto Ursprung. (Eine Anzahl von Liedern, die Pilgergesänge von Montserrat, in moderner Notation wiedergegeben.) — „Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem-„Benediktus" von Robert Handke. — „Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums" von Georg Kinsky. — „Der große Takt" von Anton Molnár. — „Die Symptome der Dekadenz in der Musik", ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion von Karl Blessinger.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
48. Jahrgang, Heft 49: „Das Schicksal des deutschen Don Juan-Textes" von Ernst Heinemann. — Heft 50: „Die Technik des Uebens" von Willy Bardas. — Heft 52: „Kirchenmusikalisches" von H. Joach. Moser. — 49. Jahrgang, Heft 1: „Einiges übers ‚Verdeckte Orchester'" von Gustav Brecher. — Heft 2: „Eine Praetorius-Orgel" von Karl Hasse. — Heft 3: „Götze Mahler" von Emil Petschnig. — „Eine Erinnerung an Anton Rubinstein" von Adolf Diesterweg.

Melos, Monatsschrift für Musik, Berlin.
3. Jahrgang, Heft 1: „Deutschland in der Weltmusik" von Adolf Weißmann. — „Der Kulturwert der Musik" von Oskar Bie. — „Darius Milhaud" von Henry Prunières. — „Die Musikverhältnisse in Italien und der Erste italienische Musikkongreß" von Fritz Windisch. — „Jungitalienische Komponisten" von Guido M. Gatti. — „Symphonische Musik in Amerika" von Henry F. Gilbert. — „Die Zukunft des Balletts" von Egon Wellesz. — „Der konzertierende Künstler und das Arbeitsrecht" von R. Cahn-Speyer.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.
64. Jahrgang, Heft 23/24: „Tonaler Organismus und Tonsystem" von Paul Carrière.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.
22. Jahrgang, Heft 47/48: „Die chorlose Oper", eine Erwiderung von Robert Hernried. — Heft 49/50: „Das Problem des Geigenspiels" von Gerhard Tischer. — 23. Jahrgang, Heft 1/2: „Staatliche Unterstützung des Musiklebens im Rheinland" von Gerhard Tischer. — Heft 3/4: „Vom Wesen und Wert des Poetischen in der Musik" von Joseph Pembaur.

Rheinische Thalia, Wochenschrift des Mannheimer Nationaltheaters, Mannheim.
1. Jahrgang, Heft 17: „Hugo Wolf und Richard Wagner" von Karl Heckel. — Heft 18: „Tannhäuser in Paris". Aus den Memoiren einer Idealistin von Malwida von Meysenburg.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.
88. Jahrgang, Heft 24: „Musik und Theosophie" von Emil Petschnig. — „Die Kirchenmusik in der kathol. Kirche zu Dresden" von Otto Schmid. — „Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen" von Bernhard Schneider. — 89. Jahrgang, Heft 1: „Das Problem der künstlerischen Genialität" von Alfred Heuß. — „Der Musikunterrichts-Erlaubnisschein" von Georg Göhler.

Der Merker (Oesterr. Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur) Wien.
12. Jahrgang, Heft 24: „Hugo Wolf und Heinrich Potpeschnigg" von Heinz Nonveiller.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.
9. Jahrgang, Heft 9/10: „Das Praeconium natale" von Leo Schabes. — „Einiges aus der Glockenpraxis" von Hugo Löbmann. — „Verschollene Jugendarbeiten Bruckners" von Franz Gräflinger.

Der Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik, Prag.
1. Jahrgang, Heft 19/20 (Orient-Heft): „Orient und abendländische Kunst" von Erich Steinhard. — „Musik im Islam" von Robert Lach. — „Musik in Aegypten" von Th. Hopfner. — „Musik in der Bibel" von J. Pollak. — „Musik im Zweistromland" von Franz X. Steinmetzer. — „Musik in Indien" von Otto Stein. — „Das Orientalische in der Musik des 18.—20. Jahrhunderts" von Egon Wellesz.

Moderne Welt, Wien.
3. Jahrgang, Heft 7 (Gustav-Mahler-Sonderheft): „Gustav Mahlers Gegenwart" von Richard Specht. — „Mahler und die Inszenierung" von Alfred Roller. — „Mahler der Dirigent" von Elsa Bienenfeld. — „Gustav Mahler in der Literatur" von Paul Stefan. — „Silhouetten aus der Mahler-Zeit" von A. F. Seligmann. —

„Die Mahler-Zeit der Wiener Oper“, Erinnerungen von Wiener Künstlern wie Anna Bahr-Mildenburg („Aus Briefen Mahlers“), Marie Gutheil-Schoder, Selma Kurz, Leo Slezak. — „Gustav Mahlers Proben“ von Gerhard Stehmann. — (Das Heft ist mit Bildern gut ausgestattet. Ohne ein paar saftige Geschmacklosigkeiten des Modeblattes ging es leider nicht ab. Daß der Geschäftsgeist nie ruhen kann!)

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Zürich.

61. Jahrgang, Heft 27/28: „Max Reger und die Meininger Hofkapelle“ von A. E. Cherbuliez. — Heft 30: „Ein Opfer Richard Wagners“ von Maximilian Maulbecker. — Max Reger und die Meininger Hofkapelle“ von Cherbuliez. — 62. Jahrgang, Heft 1/2: „Hans Huber“ und „Saint-Saëns“, Nachrufe von Ernst Isler.

Le Ménestrel, Paris.

83. Jahrgang, Heft 49: „Musik und Gesellschaft“ von Ch. Koechlin. — Heft 50: „Georges Hüe und sein ‚Im Schatten der Kathedrale‘“ von R. Brunel. — Heft 51: „Die musikalische Erziehung der Nation“ von Ch. Koechlin. — 84. Jahrgang, Heft 1: „Don Juans Persönlichkeit in Mozarts Werk“ von Henri de Curzon. — Heft 2: „Ueber Saint-Saëns“ von Jean Chantavoine. — Heft 3: „Molière und die Musik“ von Henri de Curzon.

Il Pianoforte (Rivista di coltura musicale), Turin.

2. Jahrgang, Heft 11: „Moderne Musik in England“ von E. Blom. — Ueber Francesco Laudino, den blinden Organisten“ von D. Sincero. — Heft 12: „Die Konservatorien“ von F. Malipiero. — (Im Abschnitt „Bibliographisches“ eine Zusammenstellung der Werke von L. Sinigaglia.)

Armonia (Monatliche Rundschau), Fiume.

1. Jahrgang, Heft 4: „Gesang in der italienischen Oper“ von G. Bastinelli. — „Tonkunst und göttliche Komödie“ von F. Beltrame. — „Zur Erinnerung an den Hingang eines Großen“ (Bruckner) von F. X. v. Pauer. — Heft 5: „Der Ursprung des musikalischen Oratoriums“ von Beltrame.



— Das ursprünglich für Pfingsten 1921 geplante große Reger-Fest der Max-Reger-Gesellschaft mußte bekanntlich wegen des Poleneinfalls verschoben werden; es findet nunmehr bestimmt vom 29. April bis 1. Mai dieses Jahres in Breslau unter Leitung von Georg Dohrn und Mitwirkung erster Solisten (Fritz und Adolf Busch, das Wendling-Quartett, Emmi Leisner u. a.) statt. Bestellungen nimmt das Büro des Breslauer Orchestervereins in Breslau, Schuhbrücke 77, entgegen, das auch Quartiere vermittelt.

— Der bedeutende, tiefgehende Erfolg, den das dreitägige Max-Reger-Fest in Wien hatte, ist der äußere Anlaß eines Aufrufes zur Gründung einer Max-Reger-Gesellschaft in Oesterreich. Reichwein, Schütz, Fr. Kosterlitz, Foll und Dr. Viktor Junk sind die Männer, die die Gründung anregen.

— Strauß erntete mit seinem ersten Konzert in der Albert Hall in London, in dem er „Don Juan“, „Till Eulenspiegel“ sowie „Tod und Verklärung“ dirigierte, reichen Beifall. Eine Reihe Straußscher Lieder wurde von Miß Ethel Frank gesungen. Die englischen Blätter heben bei Besprechung des Strauß-Konzertes den großen Erfolg des ersten deutschen Künstlers hervor, der seit 1914 vor einer britischen Zuhörerschaft erscheint.

— Das Aachener Städtische Orchester unter Leitung von Dr. Peter Raabe hat auf Einladung des Maastreechter Staar zwei Symphoniekonzerte in Maastricht gegeben. Das Orchester und sein Leiter wurden stürmisch gefeiert und aufs neue nach Maastricht eingeladen. In dem ersten Konzerte spielte Fritz Dietrich mit außerordentlichem Erfolge das Violinkonzert von Beethoven.

— Prof. Eugen Segnitz hat die Schriftleitung der Musik-Berichterstattung des „Leipziger Tageblattes“ niedergelegt und wird sich in Zukunft nur noch kritisch für das Blatt betätigen. Als Schriftleiter wurde Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes verpflichtet.

— Paul Gläser hat eine dreiaktige Oper „Das Kirchlein im See“ vollendet, die in Altenburg zur Uraufführung kommen soll.

— In Wien haben die „Volksliedvariationen“ von Joseph Haas in einem von Prof. Abendroth (Köln) geleiteten Konzert des Tonkünstlerorchesters sehr gefallen.

— Der Stuttgarter Komponist Karl Bleyle hat eine heitere Oper „Hannesle und Sannele“ vollendet. Das Textbuch ist nach Otto Ludwigs Novelle „Vom Regen in die Traufe“ vom Komponisten selbst verfaßt worden.

— Der Berliner Pianist Viktor v. Frankenberg errang mit Walter Niemanns zweiter Klaviersonate („Nordische“) Op. 75 in Berlin, Leipzig, Gera und vielen anderen deutschen Städten außerordentliche Erfolge.

— Eine besondere Anziehungskraft auf die Komponisten scheint Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke“ zu haben. Nach H. Zöllner und M. Marschalk hat jetzt Georg v. Spallart eine Musik dazu geschrieben, die bei der Neuinszenierung des Werkes in Minden zum erstenmal erklingen soll.

— August Reuß (München) hat ein neues Violinkonzert geschrieben, das Felix Berber in Sondershausen bei dem dort geplanten sommerlichen Musikfest erstmals spielen wird.

— Hermann Ungers „Levantinisches Rondo“ (Op. 23) erfreut sich eines großen Erfolges. Das frisch erfundene, geschickt geformte und glänzend instrumentierte Werk baut sich auf dem reizvollen Gegensatz heiterer türkischer Volksweisen und eines ernsten orientalischen Gesanges (Muezzinruf) auf.

— Georg Liebling hat kürzlich mit eigenen Kompositions-Liederabenden bedeutende Erfolge bei der Kritik und beim Publikum erzielt. In fast allen großen Städten Deutschlands und in Wien sangen Emmi Land (von der Hamburger Oper) und Grete Stückgold (München) seine Lieder. Die Kritik rühmt ihnen reiche und natürliche Melodik, noblen Stil, meisterliche Arbeit, interessante Harmonik und starke Wirkung nach.

— Die beim Stuttgarter Bruckner-Fest erprobten Auszüge Dr. Grunskys für zwei Klaviere sind kürzlich mit bestem Erfolge auch in Bochum, Aachen und Düsseldorf vom Verfasser und dem Pianisten Gerard Bunk (Dortmund) vorgeführt worden; in Bochum und Aachen vor Orchesterkonzerten von Schulz-Dornburg und Peter Raabe; in Düsseldorf als selbständiger Konzertabend. Die Presse hebt neben Spiel und Vortrag den klaren, durchsichtigen Eindruck der neuen Auszüge selber hervor. In Aachen eröffnete Dr. Grunsky außerdem in längerer Ansprache das erste Orchesterkonzert des Brahms-Bruckner-Festes. In Düsseldorf spielte er an einem zweiten Abend (im Bayreuther Bund) den ganzen zweiten Tristan-Akt. (Hoffentlich findet sich für die ausgezeichneten Bearbeitungen für zwei Klaviere bald ein Verleger. D. Schriftl.)

— Dr. Georg Göhler wird als I. Kapellmeister an das Landestheater in Altenburg gehen.

— „Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler“ nennt sich ein phantastisches Melodram, das von den Berliner Theaterdirektoren Karl Meinhardt und Rudolf Bernauer verfaßt ist und jetzt zur Aufführung im Theater in der Königgrätzerstraße in Berlin vorbereitet wird. Den Inhalt des Spiels bilden drei Lebensabschnitte E. Th. A. Hoffmanns mit den drei Frauengestalten Julia, Euphemia und Donna Anna als Mittelpunkt. Die Musik hat E. N. von Reznicek geschrieben unter Benutzung von Motiven aus Hoffmanns einst sehr gefeierter Oper „Undine“ und aus Mozarts „Don Juan“, da der zweite Akt eine Generalprobe zur „Undine“ und der dritte eine Aufführung des „Don Juan“ enthält.

— Prof. H. W. v. Waltershausen hat die Leitung des Neuen Orchestervereins München übernommen.

— Karl Ehrenberg hat nach recht erfolgreichem Probedirigieren die freie Kapellmeisterstelle an der Berliner Staatsoper erhalten.

— Zu den erfolgreich aufstrebenden Dirigenten gehört Bernhard Bischof vom Nürnberger Stadttheater-Orchester, der sich im vergangenen Jahr als Dirigent des Symphonieorchesters in Bergen (Norwegen) auszeichnete. In Nürnberg brachte er in einem Nordischen Abend Tschaikowskys „Romeo und Julia“ und „Finlandia“ heraus, außerdem den „Norwegischen Künstlerkarneval“ von Svendsen.

— Der Erste Kapellmeister des Stadttheaters in Hannover, Richard Lert, hat plötzlich seinen Vertrag gelöst und ist aus dem Verband der Oper ausgeschieden.

— Kapellmeister Fritz Kleiber wurde zum Dirigenten der Barmer Konzertgesellschaft bestellt.

— Der Leipziger Kapellmeister L'Hermet wurde zum Intendanten des Stadttheaters Naumburg gewählt.

— Karl Flesch wird mit dem Münchner Pianisten Prof. Wolfgang Ruoff eine Konzertreise durch ganz Italien, die in Mailand beginnt und in Rom endet, unternehmen.

— Alfred Hoehn hat mehrere Klavierabende in Budapest mit großem Erfolg gegeben. Neben Bach, Schumann, Chopin spielte er Werke von Debussy, Scott und Jemnitz.

— Die jugendliche Hallische Pianistin Marta Benkenstein spielte in ihrer Vaterstadt mit dem philharmonischen Orchester unter Leitung seines Dirigenten Benno Plätz das Klavierkonzert von Edvard Grieg mit großem Erfolg.

— Rudolf Ritter, der Heldentenor des Stuttgarter Landestheaters, hatte bei einem Gastspiel an der Wiener Staatsoper großen Erfolg als Tristan und Palestrina.

— Paul Bauer, der bekannte Berliner Konzerttenor, ist für 30 Konzerte nach Schweden verpflichtet worden und kehrt Ende Februar von dort zurück.

— Nach erfolgreichem Gastspiel ist die Altistin Margarete Bergau vom Landestheater in Schwerin für die nächste Spielzeit an das Leipziger Stadttheater verpflichtet worden.

— Einen Verlust für Breslau infolge der Auflösung der Breslauer Oper bedeutet die Verpflichtung des seit Jahren dort anerkannten und geschätzten Künstlerehepaares Abendroth-Keiler an das Staatstheater Wiesbaden. Der Bassist Martin Abendroth ist auch als ausgezeichneter Oratorien- und Konzertsänger weit über Schlesiens Grenzen hinaus bekannt geworden. Ende Dezember gab er ein Konzert in Berlin mit Orgelbegleitung, zusammen mit Wolfgang Reimann, das beiden Künstlern großen Erfolg eintrug. Marianne Keiler gastierte kürzlich in Dresden als Mimi (Bohéme) und Sophie (Rosenkavalier) mit schönem Erfolge.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Arthur Nikisch, der berühmte Dirigent und Leiter der Gewandhauskonzerte, ist im Alter von 66 Jahren am 23. Januar in Leipzig an der Grippe gestorben.

— Kapellmeister Otto Ludwig, Dirigent verschiedener Chorvereinigungen, ist in Leipzig gestorben.

— Im Alter von 82 Jahren starb in Waltendorf bei Graz Ernst Vogel, der frühere langjährige Präsident des Allgem. Deutschen Musikerverbandes.

— In Köln starb an den Folgen eines Kehlkopfleidens der Musikschriftsteller A. Regeniter.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Paul Scheinpflugs Oper „Das Hofkonzert" gelangt am 3. Februar im Deutschen Opernhaus in Berlin Charlottenburg zur Uraufführung. Der Oper liegt als Text das vom Verfasser, Heinrich Ilgenstein, für den neuen Zweck selbst bearbeitete Lustspiel „Kammermusik" zugrunde.

— Fritz Flecks Märchenoper „Die Prinzessin auf der Erbse" ist in Münster i. W. erfolgreich aufgeführt worden.

Konzertwerke.

— In Stuttgart kamen unter Fritz Buschs Leitung „Orchestervariationen" über ein pastorales Thema von Robert Müller-Hartmann (Hamburg) zur Uraufführung. Eine Ouvertüre zu Büchners „Leonce und Lena" von Müller-Hartmann erscheint demnächst im Verlag D. Rahter.

— Das neueste Werk von Paul Graener, „Variationen über ein russisches Volkslied", für großes Orchester (Op. 55), kam unter des Komponisten Leitung gelegentlich seines 50. Geburtstages im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung. Das Volkslied ist eine jener echt russischen Weisen, deren tiefe Melancholie beinahe etwas Quälerisches haben. Dieser Grundton ist von Graener fast durchweg festgehalten; wohl ist hier und da der Versuch zu gegensätzlicher Gestaltung gemacht, ihre Wirkung beruht aber mehr auf Aeußerlichkeiten als auf innerer organischer Entwicklung. Das Fehlen einer klugen und weitsichtigen Disposition drückt ein wenig auf die satztechnisch vortreffliche und ausgezeichnet instrumentierte Komposition, die als solche weder in der Entwicklung des Komponisten Graener noch in der Ausbeutung der Variationenform einen Fortschritt bedeutet. Das prächtig gespielte Werk fand eine sehr beifällige Aufnahme. B. E.

— Das Schachtebeck-Quartett brachte in Leipzig eine einsätzige Musik für Streichquartett von Otto Besch zur Uraufführung. Diese, „Mittsommerlied" überschriebene Musik mit dem Motto „Müde und bekränzt legte sich der Sommer in das Gras" (Heinrich Mann), ist eine formell wohlgeartete, inhaltlich belanglose Arbeit ohne persönlichen Zuschnitt. Der Komponist möchte sich modern gerieren, ist im Grunde seines Wesens aber eine viel zu hausbackene und nüchterne Natur, als daß es ihm gelänge, mehr als Alltagsformeln für das, was ihn bewegt, zu finden. B. E.

— Ein Oratorium von Walter Böhme, „Die heilige Stadt", erlebte in Plauen seine Uraufführung.

— Die IV. Symphonie, Symphonia piccola, des Schweden Kurt Atterberg ist im Amsterdamer Konzertgebäude unter Mengelbergs Leitung mit schönem Erfolg zur Uraufführung gekommen.

— Das neueste Orchesterwerk von Béla Bartók erlebte im siebenten Philharmonischen Konzert unter Leitung von Ernst von Dohnányi seine Uraufführung. Diese mit Spannung erwartete und vier ältere Klavierkompositionen eigentlich nur auf das Orchester übertragende „Suite" gibt ihr Wertvollstes im ersten („Präludium") und vierten Satz („Marche funèbre"), in denen die allen Traditionen gegenüber unbefangene, „neoprimitivistische" Tonsprache ihres Schöpfers einen entscheidenden Schritt zur Vereinfachung zeigt. Der dritte Satz, ein fragmentarisches, walzermäßiges „Intermezzo", fesselt durch duftiges Kolorit, während der zweite, ein „Scherzo", bereits in früheren Werken (zweites Streichquartett) angeschlagene Klänge wiederholt. A. J.

Vermischte Nachrichten

— Zur Erinnerung an den 60. Geburtstag Ludwig Thuilles (geb. 30. 11. 1861, gest. 5. 2. 1907) haben Verehrer des in Bozen geborenen, viel zu früh dahingegangenen Komponisten an seinem Geburtshaus in der Erzherzog-Rainer-Straße eine Marmortafel mit seinem Reliefbildnis und Inschrift anbringen lassen. Gleichzeitig fand ein Festkonzert statt, das eine Auswahl seiner Werke bot. Außer einem Männerchor und drei von Karl Kienlechner sehr feinsinnig gesungenen Liedern kamen das Sextett Op. 6 und das Quintett Op. 20 zu Gehör. Die Ausführung lag in den Händen Bozener Berufsmusiker und Dilettanten.

— Am 25. Juni d. J., an dem sich der Todestag E. T. A. Hoffmanns zum hundertsten Male jährt, wird am Geburtshaus des großen Romantikers in der Französischen Straße 25 in Königsberg eine Gedenktafel enthüllt werden. Der Stifter dieser Tafel ist der Königsberger Goethebund. Das Haus des Dichters ist um 1770 erbaut, es ist nahezu unberührt geblieben und in würdiger Form erhalten.

— Der 83. Jahresbericht der Frankfurter Mozart-Stiftung meldet, daß das Stipendium, das die Stiftung zu vergeben hat, zum ersten Male nicht verteilt werden konnte, weil keiner der 45 Bewerber nach dem Urteil der hiefür zuständigen Prüfer als dafür würdig befunden wurde. Die Stiftung wird für zwei Jahre zurückgestellt. Die ersparten Beträge sollen als Teuerungszulage späterhin Verwendung finden, so daß die Gesamtzuwendung sich jetzt auf 4500 Mk. erhöht. Einer der bekanntesten Stipendienempfänger der Mozart-Stiftung war Engelbert Humperdinck.

— Während die Verhandlungen über die Einführung einer Reichskulturabgabe noch immer nicht zum Abschluß gekommen sind, ist im „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" (Gründer: Prof. Karl Flesch) eine Organisation entstanden, die einen guten Teil der Aufgaben, die mit den Mitteln der geplanten Kulturabgabe erfüllt werden sollen, selbständig lösen will. Der Hilfsbund verfolgt den Zweck, „der gefährdeten ernsten Musikpflege Deutschlands zu dienen, insbesondere den in Not geratenen Musikvereinen bei der Aufführung bedeutender Werke die fehlenden Mittel zuzuführen, musikalischen Sammlungen und musikwissenschaftlichen Unternehmungen Unterstützung zu gewähren, hervorragend begabten Musikstudierenden zur Fortsetzung oder Beendigung ihrer Studien Beihilfen zu leisten und bedürftige, durch Krankheit oder unverschuldetes Unglück in Not geratene Tonkünstler zu unterstützen".

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands ist von vielen Künstlern auf den Uebelstand hingewiesen worden, daß die Finanzämter von den Konzerthonoraren den Steuerabzug gemäß dem Erlaß des Reichsfinanzministers vom 1. April 1921 erheben und außerdem noch die Umsatzsteuer für dieselben Honorare einziehen. Der Reichsfinanzminister hat auf eine diesbezügliche Eingabe des Verbandes hin die Landesfinanzämter durch ein Rundschreiben angewiesen, eine derartige Doppelbesteuerung zu unterlassen. Der Verband fordert die konzertierenden Künstler, welche in dieser Weise doppelt besteuert worden sind oder noch besteuert werden sollten, auf, sich unter Vorlegung der Unterlagen beim Verbande zu melden, der dann ihre Ansprüche vertreten wird.

— Der Verlag der „Deutschen Sängerwarte" in Trier veröffentlicht in seiner Januarnummer ein Preisausschreiben zur Erlangung guter, unbegleiteter Männerchöre und setzt dafür Preise von 1000—3000 Mk. aus. Die näheren Bedingungen sind aus Nr. 4 X. Jahrgang der „Sängerwarte" ersichtlich. Schluß des Einsendungstermins ist der 31. März 1922.

— Ein Stimmphänomen bisher unbekannter Art führte in der letzten Generalversammlung der Oesterreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik in Wien Prof. Dr. Réthi in dem Sänger Michael Prita vor, der über einen Stimmumfang von fünf vollen Oktaven verfügt. Prita, der aus dem Banat stammt und 44 Jahre zählt, hat in Wien Medizin, Philosophie und Jus studiert und war Schüler des Gesangmeisters Gänsbacher. Als tiefsten Ton sang Prita das Kontra-F mit 42 Schwingungen, mehr als zwei Oktaven tiefer als der tiefste Geigenton. Künstlerisch zu werten ist bereits das große Oktav-C. Von da an ging der Sänger zum Kopfregister und in ein an Sopran anklingendes Falsett über. Seine höchsten Töne sind das dreigestrichene F und bei guter Disposition sogar das dreigestrichene A mit 1740 Schwingungen in der Sekunde, also noch einen Ton höher als der höchste Ton der Patti war. Prof. Réthi berichtete nach dem Vortrag des seltsamen Sängers über den Bau des Kehlkopfes und die Kürze bei beträchtlicher Breite der Stimmbänder. Die in der Sitzung aufgenommenen Phonogramme wurden für das Archiv der Akademie der Wissenschaften übernommen.

— Die Stadtverordnetenversammlung in Hagen i. W. bewilligte dem Stadttheater einen jährlichen Zuschuß von 2 100 000 Mk. (Zur Nachahmung empfohlen!)

Mitteilung.

Infolge der ungeheuren Portokosten können in Zukunft Anfragen nur noch beantwortet, eingesandte Manuskripte nur noch zurückgesandt werden, wenn Rückporto beiliegt. Wir hoffen, bei allen Lesern Verständnis für diese im Interesse der Zeitschrift liegende notwendige Maßnahme zu finden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Verantwortung. Vorherige Anfrage, ob Einsendung von Beiträgen erwünscht, ist im Interesse einer raschen Erledigung notwendig.

☛ Bei der Post in Verlust geratene Nummern der „Neuen Musik-Zeitung" können nur gegen Einsendung der Postgebühr von Mk. 1.— für die Nummer nachgeliefert werden. Seitens des Verlags erfolgt der Versand stets mit größter Sorgfalt. Die Adressen werden, nachdem sie ausgeschrieben, regelmäßig vor Abgang von zwei Personen an Hand der Versandliste verglichen, wodurch das Uebersehen eines Abonnenten völlig ausgeschlossen ist. Verlag der „Neuen Musik-Ztg."

Schluß des Blattes am 26. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 16. Februar, des nächsten Heftes am 2. März.

Georg Liebling

Komponist und Kammervirtuos

Berlin N.W., Klopstockstr. 24, bei Prof. Schaefer

Neueste Original-Kritiken über Lieblings Lieder

„Düsseldorfer Tageblatt", 2. November 1921: Georg Liebling begleitete Montag abend im Rittersaal 19 Lieder eigener Komposition. Er erwies sich dabei als Tondichter von ganz besonderer Eigenart. Seine wirklich gehaltvolle Musik atmet in allen Zweigen (religiöse Musik, Naturlyrik, Liebe, Volkston) echte Poesie. Mit allen Raffinessen der Tonmalerei vertraut, schafft er mit einer Gestaltungsfreudigkeit, die die Grenzen des Alltäglichen weit überschreitet und eine stark persönliche Note trägt. Seine Melodieführung ist nicht gerade üppig und vielseitig, aber er weist auch dem begleitenden Klavier den Löwenanteil zu und läßt dieses in einer Chromatik mit den frappierenden harmonischen Ueberraschungen wühlen, daß man nie weiß, in welcher Tonart eigentlich das Stück geschrieben ist; um so mehr als er häufig nicht mal zur Ausgangstonart zurückkehrt. So sind seine Werke zur Wiedergabe nur solchen Sängern zugängig, die gewiegt sind in allen Sätteln der Sangeskunst. Nicht nur enorme Stimmittel fordert er, sondern schreibt auch die kühnsten Sprünge über große unmelodische Intervalle vor, die eine restlose Beherrschung der Technik erheischen. Hierüber verfügte in vollem Maße **Emmi Land** von der Hamburger Oper. Mit ihrer treffsicheren, mächtigen und doch ins feinste pp modulierfähigen, sympathischen Stimme vermittelte sie eindringlich den Charakter der oben angedeuteten 4 Gruppen, aus deren man keine hervorheben möchte, um keine hinter die anderen zurückzustellen. Daß das Publikum den beiden letzten Abschnitten — Liebe und Volkston — am meisten Interesse schenkte und **in stürmischem Beifall Wiederholung des Liebe sehnenden „Du" und des schelmischen „An den Mond" verlangte**, ist nur allzu begreiflich, aber schade um den scheinbar verkannten Wert der ernsteren Muse. Wenn man die Augen schloß, um die prosaische, profane Umgebung zu vergessen, so riß einen die Musik mit Allgewalt fern hinein ins Träumeland. Dr. C.

*

Dresden. „Sächsische Volkszeitung", 4. Okt. 1921: Die Künstlerin brachte nur Kompositionen von Georg Liebling. Er ist kein Unbekannter, so wenig man auch leider von ihm gehört hat. Ursprünglich namhafter Pianist, wandte er sich erst später der Tondichtung zu und hatte auch einen recht guten Opernerfolg mit der „Wette". Die 19 Lieder des Programms geben einen ansehnlichen Ausschnitt aus dem liedkompositorischen Schaffen Lieblings. In der Stimmung wechselt er stark, aber **immer verspürt man den frohen, melodiebeseelten Geist eines Meisters.**

*

Bremen. „Weser-Zeitung", 12. Oktober 1921: Die einzelnen Gesänge zeigen besonders auch in ihrer Begleitung liebevolle Tonmalerei. Ernst und kraftvoll sind die Lieder an die Natur, der Gesang des Engels aus „Katharina von Cilicien", in Märchenstimmung gehalten das „Traumland", voll Gefühl und Temperament die Liebeslieder, während die Lieder im Volkston als solche doch recht anspruchsvoll erscheinen. Die Künstlerin sang sich mit dem **feinen, duftigen „Junikäferchen"** und schließlich mit dem **sehnsüchtigen „Du", das wiederholt werden mußte,** in die Herzen der Zuhörer, die gern und herzlich Beifall spendeten. Dieser galt auch dem Komponisten, bei dem die Begleitung in glücklichen und natürlich verständnisvollen Händen lag.

*

„Breslauer Zeitung", 6. Oktober 1921: Der mir aus früheren Jahren vorteilhaft bekannte Pianist Georg Liebling gab in voriger Woche einen Kompositionsabend. Mit einer stattlichen Reihe von Liedern erbrachte er den Beweis, daß es ihm nicht an der Fähigkeit mangelt, den Gefühlsgehalt eines Gedichtes — man könnte diesen Gefühlsgehalt ganz gut mit „innerer Melodie" bezeichnen — aufzuspüren und musikalisch zu verdichten; auch steht sein kompositorisches Geschick außer Frage, er gießt seine Eingebungen zumeist in eine gesunde Form, aus der sie dann als propere Klanggebilde an unser Ohr gelangen. Daß er bei den modernen Meistern Anregung gesucht und gefunden, kann nicht wundernehmen; namentlich Richard Strauß leiht einige Züge her, auch Wolf und Marx stehen nicht fern. Hinwiederum zeigt sich in der unmittelbaren Natürlichkeit des Melodiösen (einige Gesuchtheiten fallen nicht ins Gewicht) und in dem auf Sinnfälligkeit ausgehenden harmonischen Gewande, daß Georg Liebling nicht sklavisch auf die Modernität eingeschworen ist, vielmehr recht wohl auch das gute Alte zu nutzen verstanden hat. So kommt es, daß man manchem seiner Lieder, z. B. **„Vision", „Herbstnacht", „Gewitterschwüle", in denen er hymnischen Schwung mit impressionistischer Kleinmalerei glücklich vereinigt,** interessiert zuhört.

*

„Hannoversches Tageblatt", 18. November 1921: Am gleichen Abend hörte ich noch im Beethovensaal mehrere Gruppen Lieder von Georg Liebling, der zugleich als ganz hervorragender Begleiter am Flügel saß. In Summa habe ich zu den Liederkompositionen zu bemerken, daß der Komponist darin ungemein feinfühlig dem Textgehalt nachspürt, dem Gefühlsleben darin mit schön geschwungener melodischer Linie und in die klanglich ungemein reizvolle Begleitung gelegter, scharf umrissener Charakteristik Ausdruck leiht. **Jedes einzelne Lied war für sich ein Stimmungsbild vornehm musikalischer Formung,** und daraus ist zu verstehen, daß der große Liederschatz aus der Schaffenswerkstatt Lieblings bei der Zuhörerschaft das Interesse nicht einen Augenblick erlahmen ließ. A. H.

*

Stuttgart. „Württemberger Zeitung", 29. November 1921: Die tadellos gelungene Wiedergabe der Lieder und ihrer Begleitungen (Liebling ist ein glänzender, aus Liszts Schule hervorgegangener Pianist) zwang die Besucher zu häufigem Beifall und **hatte auch die Wiederholung mehrerer Gesänge** zur Folge. A. E.

*

Stuttgart. „Schwäbischer Merkur", 29. November 1921: Es waren nicht weniger als 15 Gesänge, mit denen der namhafte Pianist und Liszt-Schüler als Komponist vor das Stuttgarter Publikum trat. Anderer Verpflichtungen wegen konnten wir nur die letzten fünf hören. Es sind ansprechende, melodiöse Kompositionen, die in der Begleitung den gewandten und erfahrenen Klavierspieler verraten, und L. versteht seine Sache als Begleiter auch aus dem „ff"; keine Pointe ging verloren. **Grete Stückgold** erwies sich wieder als hervorragende Vortragskünstlerin. **Die von uns gehörten Lieder wurden fast alle zu „Da capo"-Nummern.**

*

Karlsruhe. „Tageblatt", 30. November 1921: Grete Stückgold und Georg Liebling gaben einen „Modernen Liederabend". Nur Werke Lieblings brachte das Programm. Der Komponist begleitete am Flügel aufs reizvollste selbst. Der Ueberblick von 15 Liedern vermochte auch inhaltlich zu fesseln. So läßt sich feststellen, daß L. durchaus musikalische Erfindung mit starkem Empfindungsausdruck eignet, die kleinere Liedformen, die zumal viel Naturgefühl offenbaren, sehr wirkungsvoll und in der Faktur des Aufbaus glatt und frisch herausgestellt, gelingen lassen: zu Beginn das „Wiegenlied", „Mein und Dein" u. a. mit Ausnahme des **arios angelegten „Ave Maria" mit orchestral und monumental gedachter, langgezogener Thematik in kontrapunktisch imitatorischer Auswertung,** die einen klaren Linienfluß von anziehender Stringenz verrät. Dr. C. H.

*

Berliner Konzert. „Zeitschrift für Musik" (Leipzig), 19. November 1921: Neben Siloti und Lamond tauchte nun noch ein dritter Schüler Liszts auf, von dem man ebenfalls jahrelang in Berlin nichts hörte: Georg Liebling. Er wirkte aber lediglich als Komponist. Unter den Liedern waren auch Stücke aus dem Bühnenwerk „Catharina von Cilicien", außer dem L. auch noch eine komische Oper schrieb. Unter seinen Klavierwerken aber befindet sich ein „Concerto eroico" mit Orchester, ferner sind Klavier-Violinsonaten, Violoncellstücke, gemischte Chöre usw. da, alles veröffentlicht, aber selten aufgeführt, was allein schon der positiv-musikalischen Werte wegen, die in diesen Werken stecken, zu bedauern ist. Dazu ist **die Erfindung reich und natürlich, der Stil nobel und die Arbeit meisterlich.** Möge also der bestens verlaufene Abend den Werken* genützt haben. B. Sch.

* „Odeon-Verlag". Die Lieder sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich und Ungarn vierteljährlich Mark 9.—, im Ausland Mark 18.—. / Einzelhefte Mark 3.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 60.—, im übrigen Ausland Mark 120.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Hans Pfitzner: „Von deutscher Seele".

Eine romantische Kantate.

„Jetzt meld' was du weißt, denn etwas mußt du doch wissen." (Parsifal.)

Ich habe meine neue Arbeit „Romantische Kantate" genannt; ich hätte auch deutsch sagen können „Singestück"; das würde sich aber nicht decken mit dem Begriff Kantate, wie er sich nun einmal herausgebildet hat als einer in der Hauptsache vokalen Komposition, die, im Gegensatz zur rein vokalen „Motette" auch einen instrumentalen, manchmal selbständig hervortretenden Bestandteil enthält. Die Textworte, die ich mir nach Sprüchen und Gedichten von Eichendorff zusammengestellt habe, erklären das Beiwort „romantisch". Von dem Texte einer Kantate wird nicht — wie beim Oratorium — eine Handlung verlangt, ja kaum ein anderer als durch einen Anlaß, etwa einen besonderen Tag, gegebener Zusammenhang. Meines Wissens gibt es bis jetzt nur geistliche und — zu irgend einem fürstlichen oder sonstigen Jubeltage geschriebene — Festkantaten. Meine „Romantische Kantate" ist nun weder das eine noch das andere und bildet demnach vielleicht ein Ding für sich, welches am besten durch die Art seiner Entstehung erklärt wird.

Was diese Entstehung anbelangt, so „wollte" ich vor allen Dingen nichts damit; „nichts anstreben" oder „sagen" oder „einer Weltanschauung Ausdruck geben"; sondern das Werk ist entstanden wie alles andere, was ich bisher gemacht habe, der „Palestrina" so gut wie das „Christelflein", aus einem Gestaltungstrieb, der im Grunde nichts als ein höherer Spieltrieb ist.

Freilich ergibt sich aus alledem, was während eines ganzen Künstlerlebens an Arbeiten entsteht, eine Weltanschauung. Aber es ist sehr gefährlich und schwierig, von dem Standpunkt der Weltanschauung und nicht dem des Spieltriebs aus, einen schaffenden Künstler, der noch nicht seine letzte Note und sein letztes Wort geschrieben hat, beurteilen und ihm seine „Entwicklung" vorschreiben zu wollen, wie mir das bei meinen dramatischen Werken so oft geschehen ist, und führt dahin, daß Entwicklungs-Theoretiker vor einem „Problem" stehen zu müssen glauben, wenn sie z. B. mutmaßen, daß ich nach dem „Palestrina" das „Christelflein" geschrieben habe, anstatt zum mindesten einen „Christus" oder „Buddha" in Angriff zu nehmen.

Wer also an mein neues Werk herantritt mit dem Weltanschauungs- und Entwicklungsstandpunkt, dem werde ich hier schwer Auskunft geben können, weil ich über diese Dinge nichts weiß; ich weiß nur, wie das Werk entstanden ist, und das will ich versuchen, zu sagen.

Vom Kleinen ins Große ist es mir unter den Händen gewachsen. Irgendwann früher, in Straßburg, kamen mir ein paar Einfälle für die Eichendorffschen Sprüche und Wandersprüche; da ich auch weiß, was ein Skizzenbuch ist, hatte ich mir sie hinein notiert. Eines schönen Abends zu Hause am Ammersee blätterte ich darin und dachte, die Kompositionen dieser meist vierzeiligen, aber nicht über zehnzeiligen Poesien nicht als einzelne Lieder zu veröffentlichen, sondern verbunden durch Zwischenspiele, aus dem thematischen Material gebildete Ueberleitungen, die von der Stimmung des einen Liedes unvermerkt in die des anderen führen sollten. Mir schwebte also etwas vor wie ein Liederspiel, ich glaube, anfangs mit Klavierbegleitung.

Der Gedanke der Verbindung selbständiger Liedgebilde durch musikalische Uebergänge war mir nicht neu. Ich hatte ihn schon viel früher gefaßt und auch in verschiedener Weise verwirklicht, und zwar bei Liedern Robert Schumanns. Zuerst waren es die Eichendorffschen Lieder Op. 39 dieses Meisters, die mir das Nichtabreißen des Fadens zwischen den einzelnen Perlen dieser Tonkette geradezu als Notwendigkeit erscheinen ließen. Bei der unerhörten Stimmungsintensität und anderseits der drastischen Kürze dieser Gebilde, habe ich stets den Fall in die nüchterne Wirklichkeit nach dem letzten Klang als ganz besonders hart empfunden. Auch wenn ich alle zwölf hintereinander singen hörte. Läßt man nun das Tonelement dazu nicht abbrechen, so entsteht ein Etwas, das wohl ein Ganzes zu sein vorzugeben scheint und doch offenbar nicht ist, daher stillos gescholten werden könnte. Denn was haben die einzelnen Texte miteinander zu schaffen? Aber hier in diesem Falle (der um Himmelswillen nicht verallgemeinert werden darf!) war für meine Empfindung die romantische Stimmung die Hauptsache und der begriffliche Wortinhalt daneben weniger wichtig; eine Reihe bunter Zauberbilder, durch ein Band verbunden. Ich selbst habe manchmal diese Lieder auf die beschriebene Weise vorgeführt. Wie diese Art der Vorführung jenes Liederzyklus, auch der „Dichterliebe", privat und öffentlich, allein und mit Sängern, da und dort, so und so wirkte und gelang, das gehört als zu weit führend nicht hierher. In Zeichen gebannt ist jenes Prinzip auch einmal; in einer Arbeit, die ich zum Schumann-Fest 1910 schrieb (Universal-Edition), die eine Reihe Schumannscher Frauenchöre durch eine fortlaufende Orchesterbegleitung zu einem Ganzen verbindet, ohne daß die Texte gedanklichen Zusammenhang hätten.

Als ich nun, intim mit dem Gedanken, die Musik könne auch einmal die Texte ins Schlepptau nehmen, nicht immer umgekehrt, den Plan der so gearteten Sprüchekomposition weiter verfolgte, kam ich doch ganz von selbst auf das Bedürfnis, dem Ganzen immerhin auch einen gedanklichen Zusammenhang zu geben. Denn ein anderes sind improvisierte Zwischenspiele, zu guter Stunde, im kleinen Kreis, bei gedämpftem Licht, ohne Noten, zwischen Liedern, mit „Kapellmeisterstimme" gehaucht; ein anderes zum Druck bestimmte Zeichen, die eine bleibende Form darstellen müssen. So bekamen die Zwischenspiele eine selbständige Gestalt, die Anordnung der Sprüche Absicht und Sinn, Gedichte kamen hinzu und das Ganze wurde, nach einer sich wie von selbst ergebenden Gruppierung des Inhalts, in zwei Teile geteilt, und erst, als ich beinahe am Schluß meiner Arbeit angelangt war, merkte ich, daß dieselbe abendfüllend sei. Aber die leitende Macht blieb doch die Musik und der textliche Teil nach ihren geheimen Instruktionen organisiert.

Und nun, nachdem der Untertitel „Romantische Kantate" so gut wie es ging, erklärt worden ist, noch ein Wort über den
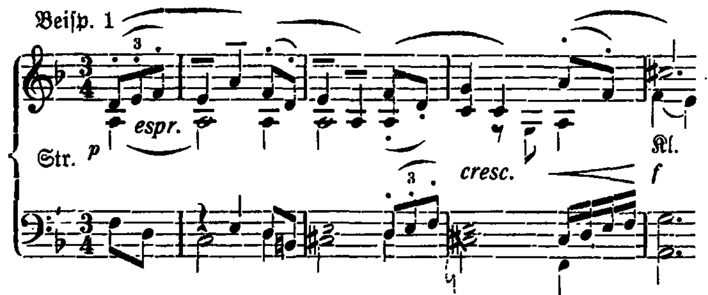
Obertitel „Von deutscher Seele". Ich habe ihn gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Uebermütigem, Tiefernstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht.

* * *

Das schrieb Pfitzner kurz vor den ersten Aufführungen seiner Kantate[1] in Berlin und Stuttgart am 25. und 30. Januar. Sicher nicht aus Lust am Schriftstellern. Deutlich klingt ein paarmal durch, was ihm zu sagen besonders am Herzen lag und was er zum Schluß noch einmal hervorhebt: „Aber die leitende Macht blieb doch die Musik". Das Gängelband des Programms brauchte er nicht. Aus dem Umgang mit Eichendorff kamen ihm ein paar Einfälle zu den „Sprüchen"; um sie kristallisierten sich neue musikalische Gedanken, das Ganze wuchs, aus musikalischem Schaffenstrieb heraus, nicht als Vertonungsfolge eines kunstvoll zusammengestellten Liederzyklus (dem widerspricht die ziemlich lose Folge des zweiten Teiles mit seinem besonderen „Liederteil", das wäre im übrigen auch ganz unromantisch) ins Große und steht nun, im textlichen Teil nach den „geheimen Instruktionen" des musikalischen Genius „organisiert", als erhabenes Epos „Von deutscher Seele" vor uns. Wenn Pfitzner schreibt, er habe keinen besseren Titel gewußt als diesen, so weiß er, daß es keinen besseren gab. Das, was zu Pfitzner aus Eichendorffs Versen „an Nachdenklichem, Uebermütigem, Tiefernstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem" spricht, als Wesenszüge des Deutschen, die ihn, „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt", weniger zum Sinnen- und Wirklichkeitsmenschen, als zum Träumer, zum Grübler und Zweifler gemacht haben, das alles spricht auch aus Pfitzners Musik zu uns. Der Hang zum Mystischen, ohne den romantisches Fühlen nicht denkbar ist, zeigt sich auch hier, und eine tiefe Sehnsucht durchzieht das Werk, eine Sehnsucht, die sich zu der schweren Erkenntnis des „rechten Leides" durchringt und ihr Ziel in dem Vertrauen auf eine höhere Macht findet.

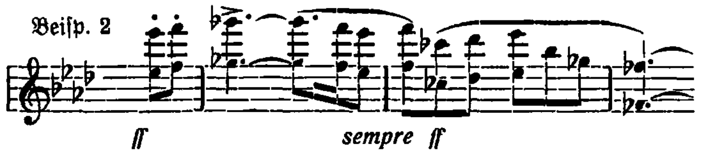
Aus der zunächst vielleicht mehr zufälligen Gegenüberstellung von Gedichten verschiedener Stimmungen im Menschen und in der Natur, aus der Analogie ihres lebendigen Ablaufes mit seinem ewig gleichen Wechsel von Tag und Nacht, Licht und Schatten, Freude und Schmerz, Hoffnung und Zweifel, anderseits aber auch aus dem kraftspendenden Widerstand des Menschen gegen sein Gebundensein an die Natur, an die Elemente, ergab sich für Pfitzner die gedankliche Synthese des ersten Teiles „Mensch und Natur" und die formale Anordnung seiner musikalischen Gedanken, der kontrastreiche Wechsel zwischen gefühlsmäßigen Aeußerungen und Naturbildern, eine musikalische Gliederung, die das Ende dieser Entwicklung, aber auch als grundlegende Forderung ihr Anfang war. Der zweite Teil „Leben und Singen" ist in seinem Wesen der eigentlich romantische. Der über das Schicksal ins Zweifeln und Grübeln verfallene Mensch vergißt die Welt und hebt zu singen an. An diesem „Liederteil" zeigt sich ebensosehr der starke, eigenwillige Musiker, wie der ganz echte Romantiker Pfitzner, der nicht nach formaler Glättung, nach streng logischem Aufbau, nach Wirklichkeit fragt, der vielmehr seinen Einfällen, seinen künstlerischen Instinkten ungehemmt nachgeht. In wunderbarer Feinheit läßt Pfitzner das „Leben" zweimal in das „Singen" eingreifen, das Leben, das seine Ruhe und Kraft über der Erde findet. In einem Glaubensbekenntnis von bezwingender Macht und Größe gipfelt und endigt das Werk.

Die formale Gliederung beider Teile im einzelnen bedarf keiner Erläuterung; sie ergibt sich aus der von Pfitzner getroffenen Anordnung der Gedichte, Sprüche und instrumentalen Zwischenspiele. Doch sei noch einiges über die Musik selbst gesagt. In und zwischen beiden Teilen bestehen thematische Beziehungen und Verknüpfungen. Den das ganze Werk wie ein Band umschließenden musikalischen Grundgedanken, welchen man in seiner ungekünstelten, schlichten, durch die Quarten- und Quintenschritte festen Sprache als das „deutsche" Thema bezeichnen könnte, gibt Pfitzner mit den ersten Takten:
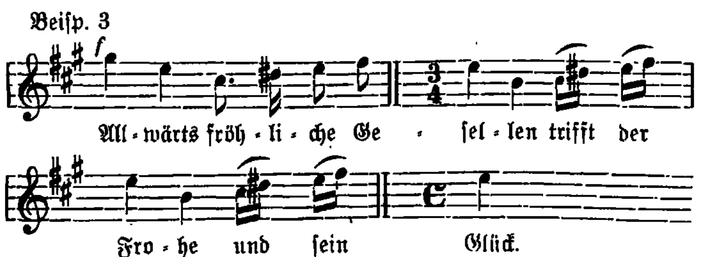


der zunächst von den Streichern in ruhig-getragener Weise (fast zaghaft zurückhaltend) gebracht den einleitenden Worten: „Es geht wohl anders, als du meinst" als Stimmungsgrund dient, der für die erste Strophe, in reicher kontrapunktischer Verflechtung, das hauptsächliche Material abgibt, in ihm den Aufschwung „Und kaum hast du dich ausgeweint, lacht alles wieder, die Sonne scheint" mitmacht, und der am Schluß des ganzen Werkes den aufrüttelnden, glaubensstarken Ruf: „Faß' das Steuer, laß' das Zagen!" in markigen Zügen unterstreicht, in strahlender Kraft erscheinen läßt.

Der von den Versen „Wie bald nicht bläst der Postillon / Du mußt doch alles lassen" herbeigerufene Gedanke an die kurze Erdenfrist des Menschenkindes veranlaßt das erste große Orchesterzwischenspiel „Tod als Postillon", ein Bild in grellen, bizarren Farben und Rhythmen, eine unheimliche, schaurige Tarantella, ein Totentanz von phantastischem Ausdruck, aus dem sich das scharf profilierte Thema



heraushebt. Diesem „Inferno" folgt ein frisches, erdenfrohes Intermezzo: „Herz, in deinen sonnenhellen Tagen halt nicht karg zurück . . ." mit dem melodisch so herzerquickenden Einfall:



das Ganze untermalt von leichtbewegten, heiteren Melodien des Orchesters, in dem es von innerem Jubel leuchtet. So leicht und froh, so ungetrübt heiter ist bei uns lange nicht musiziert worden; man sehe sich daraufhin einmal das lustige kontrapunktische Durcheinander in den zwölf Takten nach Buchstaben Z an. Dies fröhliche Bild wird nur einmal von einem kurzen Chorsatz unterbrochen: „Sinkt der Stern: alleine wandern / Magst du bis ans End' der Welt — / Bau du nur auf keinen andern / Als auf Gott, der Treue hält", das erste Aufkeimen der Zuversicht auf eine höhere Macht.

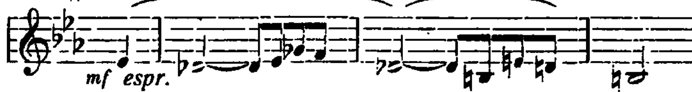
Die frische Stimmung bleibt auch in dem ausgelassenen, burschikosen „Sturmlied" des Soloquartettes erhalten, einem kleinen tonmalerischen Kabinettstück, das freilich ausgezeichneter Sänger bedarf, wenn es wirken und klingen soll.

Den Mittelpunkt des ersten Teiles nimmt nun ein weitausgesponnenes Instrumentalspiel „Abend — Nacht" ein, eine Fantasie von wunderbarer Weite, ein traumverlorenes Nachsingen des geheimnisvollen Zauberklanges abendlicher, nächtlicher Stimmen. Die moderne Orchestrierungstechnik mit dem Ziel eines satten, saftigen Klanges ist hier in vielem aufgegeben. Es ist wie ein Improvisieren auf dem Orchester, ein leises Streichen über die Harfe, das elegische Lied eines Hornes, wie vom Wind herbeigetragenes Singen einer Flöte oder Geige, dazwischen wieder das vollere Rauschen vieler Instrumente, der

[1] Das Werk (Op. 28) ist bei Adolph Fürstner in Berlin erschienen. Bearbeitungen liegen vor für zwei Klaviere zu vier Händen und ein zweihändiger Klavierauszug mit Text.

silbrige Glanz des Mondenscheines, in der „Nacht" das feierliche Aufleuchten von Choralklängen, die pathetische Weise der Celli:
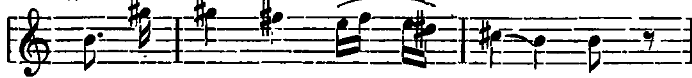
Beisp. 4



In diesem, wie auch in den übrigen Zwischenspielen tritt uns harmonisch wie klanglich viel Neues, Eigenartiges entgegen, Neues, das das Zeichen des Echten, Ungesuchten, Wahren an sich hat. Was hier neu erscheint, bedingte die durch keine Konvention gebundene Sprache der Pfitznerschen Kunst, ist nicht wie das Elaborat neuerungssüchtiger Hirnakrobaten mit trefflich arbeitendem technischen Apparat. In Pfitzners Orchesterbehandlung gewinnt die Linie durch die weitgehende solistische Behandlung einzelner Instrumente (Harfe, Flöte, Klarinette, Solovioline, Horn) an Individualität, das Einzelne tritt viel charakteristischer hervor durch den nicht immerwährenden ewig satten „Pedal"-Unterklang im Orchester, die Farbe wird herber und gewinnt durch erhöhte Kontrastmöglichkeiten an Reiz.

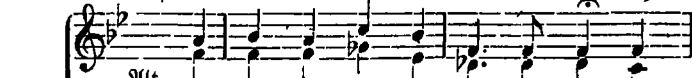
Ein Morgenlied verkündet den anbrechenden Tag: „Die Lerche grüßt den ersten Strahl", eine der schönsten lyrischen Eingebungen Pfitzners. Lustiges Hahnengeschrei (eine drollige Kopie der gesamten Unterschondorfer Hähneschaft) vervollkommnet das Bild des anbrechenden Tages. In der vom Quartett begonnenen und vom Chor weitergeführten Weise:

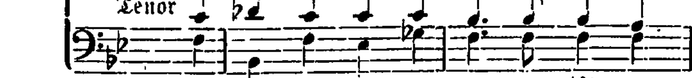
Beisp. 5

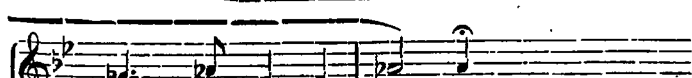


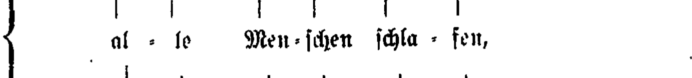
finden wir die zweite thematische Verbindung zum II. Teil („und die Sterne, dich zu wahren", Buchstaben O^4 bis Q^4). Eine ruhig-wogende Bewegung leitet zum „Tag" über, dessen gleichmäßig wechselreiches Getriebe in der Dichtung mit dem „ewig muntren Spiel der Wogen" verglichen wird, das Pfitzner im Orchester als Untergrund für dies Taglied festhält. Einen neuen „Abend" zeigen die Harfenklänge aus dem großen Zwischenspiel an, einen wundersamen Zwiegesang zwischen dem „Wandrer von der Heimat weit" und dem „Schiffer in Meeres Einsamkeit". Ein „Nachtgruß" endlich, der in seinen melodischen Hauptzügen auf den Orchestersatz „Nacht" des zweiten Zwischenspieles (Choralweise, Cellothema) zurückgreift und damit die Einheitlichkeit und formale Abrundung des Ganzen erhöht, schließt den ersten Kantatenteil ab. Hier der Anfang des herrlichen Chorsatzes:

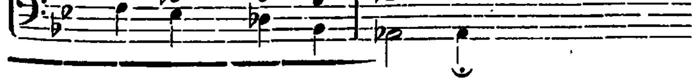
Beisp. 6





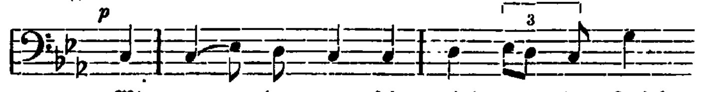


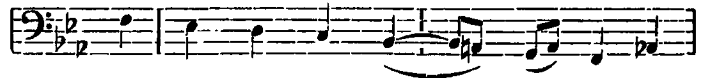




Mit einem breiten Orchestervorspiel hebt der II. Teil an, mit einem ernsten, getragenen Marsch, dem ein Ostinato-Rhythmus den Stempel des Lastenden, Quälenden aufdrückt: der traurige, ewige Heerzug der vom Leben Gebeugten, von Sehnsucht und Leid Verzehrten, wie sie in dem nun folgenden Chor von ihrem Schicksal berichten:

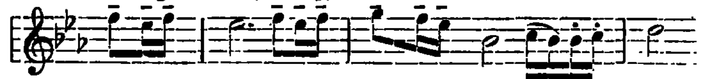
Beisp. 7





„Was ich wollte, liegt zerschlagen" klagt ein Mensch und fleht zum Herrn um Kraft, „zu tragen, was ich nicht will!" Und seine „Ergebung" spiegelt Pfitzner in einem Instrumentalsatz wieder; mit einer zarten Melodie

Beisp. 8



beginnt es zu singen, die sich immer mehr in sich selbst verliert, in einem schier unendlichen, phantastisch ins Weite schweifenden Gesang der Flöte. Seltsame Stimmen mischen sich in kühner Verschlingung mit diesem traumhaft versonnenen Melos. — Ein neuer Ausschnitt des bunten Lebens ersteht: „Der jagt dahin, daß die Rosse schnaufen / Der muß im Staub daneben laufen"; ein Ausschnitt von ungeahntem rhythmischen Schwung, von vollendeter Bildhaftigkeit in Zeichnung und Farbe, erfüllt von prächtigster Laune. In der kuriosen Verkehrung der Wirklichkeit aber, im Traum, der „jenen neben die Rosse und den anderen in seine Karosse" setzt, leuchtet wieder Pfitzners Humor auf: still vergnügt pfeift's in der Flöte (zwei Takte vor A^3), und man glaubt den „Taugenichts" vor sich zu sehen, wie er lustig fiedelnd auf der Karosse seiner beiden Schönen fröhlich in die Welt hinausfährt.

Und dann folgt das Sich-Versenken, das Versinken in das Lied. Drei Gesänge („Der alte Garten", „Die Nonne und der Ritter", „Der Friedensbote"), in wunderbare Farben getaucht, von wundersamen melodischen Bögen getragen, machen den Liederteil aus, zwischen sie eingeschoben zwei Chorsätze: „Von allen guten Schwingen", ein getragener, ernster a cappella-Satz, und „Wohl vor lauter Singen, Singen", ein frischer, lustiger Kanon — eingeschoben als Mahnung, als Erinnerung des „Lebens". Es geht nicht an, den Liederteil als unorganisches, die Form zerreißendes Einschiebsel, als eine zu stark ritardierende Einlage zu betrachten, zumal da Pfitzner in seiner Einleitung mit voller Absicht betont, daß die Kantate eine Handlung nicht verlangt, ganz abgesehen davon, daß der Untertitel den Komponisten niemals zu einer bestimmten Form verpflichtet. Nach diesem lyrischen Ruhepunkt bringt der Schlußgesang, dem schon ein mächtiger Aufschwung im „Friedensboten" („schlaf ruhig, das Land ist ja frei") vorausgegangen war, die letzte Steigerung: einen Abschluß von erschütternder Gewalt und bezwingender Größe. In strahlender Kraft leuchten uns die glaubensfrohen Worte entgegen: „Sollst nach keinem andern fragen / Nicht zurückschaun nach dem Land / Faß' das Steuer, laß' das Zagen! / Aufgerollt hat Gottes Hand / Diese Wogen zum Befahren / Und die Sterne, dich zu wahren." In großen Linien von lapidarer Einfachheit und Eindringlichkeit, in festen diatonischen und akkordischen Schritten (unter Verwendung der Themen Beispiel 1 und 5 aus dem I. Teil) schwingen sich hier die Melodien empor, um in grandioser Wucht und Fülle das Lied „Von deutscher Seele" feierlich zu beschließen.

Wenn ich an anderer Stelle von der ausgeprägten Eigenart der Pfitznerschen Harmonik (und Instrumentierungsart) sprach, die ohne Anleihe bei der Exotik oder dem Expressionismus eine ganze, abgeschlossene Welt für sich ist, so soll hier noch die für mein Empfinden hervorragendste Seite der Musik Hans Pfitzners berührt werden: seine melodische Erfindung. Sie läßt sich kaum besser verfolgen als an Hand der Kantate. Zwei scharf getrennte Arten sind da zu unterscheiden: das instrumentale und

das vokale Melos. In beiden ist er (von seiner Kunst der kontrapunktischen Verflechtung nicht zu reden) ein Meister der Linienführung und Entwicklung, auch da, wo sie sich ins Ungemessene zu verlieren scheint. Die instrumentale Linie zeichnet sich vor allem durch die eminente Spannkraft ihrer Bögen, durch ihre phantastische (man könnte auch sagen: romantische) Weite und Weitläufigkeit, dann aber durch chromatische Belebung aus. Zwei Beispiele wären da zu nennen: die Melodie des Hornes im „Abend" (vom 9. Takt nach C^1 an) und die der Flöte in der „Ergebung". Daneben finden sich rein diatonische Linien, wie in der reizvollen Begleitmusik zu dem: „Herz, in deinen sonnenhellen Tagen", in denen an Stelle der Chromatik eine straffere Rhythmisierung tritt. — Auch in der Gesangsmelodik zeigt sich dieser Unterschied von chromatischer und diatonischer Führung. Für jene haben wir das trefflichste Beispiel in dem „alten Garten". Bemerkenswert aber ist, wie an Höhepunkten, an wichtigen Stellen (von den Fällen, in denen der Text es gebietet, ganz abgesehen) die Melodik Pfitzners einfachste Formen annimmt, wie sie hier die Ruhe und Lieblichkeit volkstümlicher Weisen oder aber die elementare Schlichtheit und den kraftvollen Ausdruck altkirchlicher Gesänge annimmt. Beispiele dafür bietet die Kantate so viele und ausgezeichnete, daß eine Aufzählung sich erübrigt, zumal da einiges davon schon in Noten zitiert worden ist.

Mit echtem und großem, von innerer Erhebung zeugendem Beifall wurde Pfitzners Werk hier in Stuttgart begrüßt. Jene geheimnisvollen, unergründlichen Regungen, aus denen heraus die Musik erstanden, rührten mit kräftigen Schwingen an die Empfindungswelt des Hörers. Rauschende, rasch verrauschende Verblendung ließ die Masse gewiß nicht aufjubeln; das scheint bei Pfitzners jedem bunten Flitter, jedem falschen Aufputz abholder Musik, bei ihrer Empfindungsschwere, ihrem Sich-Eingraben in Stimmungen, dem Sich-Verlieren in melodische Träume ausgeschlossen. Sie ist vielmehr in ihrem Ausdruck von so tiefer Wahrheit und Aufrichtigkeit, in ihrem Pathos, ihrer Zartheit, ihrer Fröhlichkeit so echt, daß sie unsere ureigenste Empfindungswelt aufs innigste berührt, daß wir sie wahrhaft als „Von deutscher Seele" erschaffen glauben, von ihr und für sie singend. *Hugo Holle.*

Anton Bruckners Symphonien.

Von Kapellmeister *Robert Hernried* (Mannheim).

Als ich im Vorjahre in den Tiroler Bergen eine Bäuerin in meinem schönsten Wienerisch fragte, ob ich „auf dem rechten Wege" sei, stellte sich die Frau breitspurig hin, stemmte die Arme in die Seiten und meinte: „Ja, Herr, dös is der rechte Weg. Aber lassen's Ihna nur Zeit! Lassen's Ihna Zeit!" Und als ich nach kurzem Danke weiterschritt, rief sie mir statt jeden Abschiedsgrußes nochmals und abermals nach: „Lassen's Ihna nur Zeit! Lassen's Ihna Zeit!"

Da mußte ich an die sogenannten „Längen" in Anton *Bruckners* Symphonien denken, die so recht an die breitspurige und ruhige Gangart des österreichischen Gebirgsvolkes erinnern, an jenes „sich Zeit lassen", das diesen kerndeutschen Stämmen im Blute liegt. Und es tauchten vor meinem Auge die Bilder so mancher oberösterreichischer Kriegskameraden auf, deren Wesen so von innerer Ruhe und Gelassenheit (bei stärkster, kraftvollster Männlichkeit) erfüllt war. Und schließlich war es mir, als stiegen die Türme des Stiftes St. Florian bei Linz an der Donau wieder vor mir auf, als stünde ich nach Besichtigung der reichen Schatzkammer wieder vor Anton Bruckners Grab in den Katakomben des Stiftes.

Wie hatte unser Schritt gehallt, als wir die breite steinerne Treppe hinabgestiegen waren. Wie unvermutet hatte sich das große unterirdische Gewölbe geöffnet. Und in der Mitte des Hintergrundes zeigte sich ein Bild der Vergänglichkeit: Tausende von Menschenschädeln und Knochen menschlicher Gerippe — angeblich die Ueberreste eines hunnischen und avarischen Heeres — waren hoch aufgetürmt. Darunter ein freistehender Sarkophag: Anton Bruckners Grab.

Ein Einsamer war Anton Bruckner. Einsam im Leben und einsam im Tode. Andere wollen in Grün gebettet sein. Sie wollen, daß aus den Säften ihres Körpers Blumen und Pflanzen sprießen, daß über ihrem Grabe die Vögel singen und der Himmel blau sich wölbe. Bruckner wollte *allein sein*, innere Einkehr halten im Tode, wie er sie im Leben gehalten.

Denn *das* ist es ja, was seinen Symphonien den Weg zum Verständnis der Menschen so sehr erschwert, daß sie von innen erschaut sind und (nach Durchfechtung irdischen Leides) nach himmlischen Gefilden streben. Nach dem Himmel der Kirche, den strengen Freudigkeiten des katholischen Glaubens, nicht nach dem weltlichen Himmel Gustav Mahlers. Und wie viele von uns gehetzten Stadtmenschen können sich dem Staube und der Hatz des Daseins entrücken, können „sich Zeit lassen" zu dem ruhigen Flug nach den Höhen?

Zwei Werke sind es vor allem, die Bruckners Wirken liebevoll gerecht wurden: Ernst *Deceys* prächtige Lebensbeschreibung, die (bei Schuster & Löffler erschienen) schon rein schriftstellerisch auf seltener Höhe steht und darum rasch ihren Weg machte, und ein theoretisches Werk: August *Halms* „Die Symphonien Anton Bruckners" (bei Georg Müller in München), das noch immer zu wenig bekannt ist.

August Halm hat — leider nur in zu engem Kreise — durch sein im gleichen Verlage erschienenes Werk: „Von zwei Kulturen der Musik" Aufsehen erregt. Er wendet sich darin nicht nur an den Musiker, sondern mehr noch an den geistig hochstehenden Musikliebhaber, freilich an einen, der des logischen Denkens und des Erfassens innerer Zusammenhänge fähig ist. Und diesem erschließt er in einer Weise das Wesen des Musikalischen, wie es vor ihm in gleicher Weise noch kaum einer vermocht hat.

Sein Werk über Bruckner bildet gleichsam die Fortsetzung, die zwingende Folge jenes ersten Werkes. Kühn wie dieses, räumt es mit überkommenen Begriffen gründlich auf und gibt eine Fülle von Anregungen. Mehr noch, es lehrt, Werte zu erkennen. Freilich ist Halm als unbedingter Logiker auch Sklave seiner Ideenwelt und viele werden ihm nicht auf allen Wegen seiner Einschätzung von Tonwerken folgen können. Manches verträgt Einschränkungen, wenngleich ich nicht zu den Ueberempfindlichen zähle, die eine Begrenzung überkommener klassischer Werte als Sakrileg ansehen. Halms hervorragendste Eigenschaft ist es, mit wenigen Worten viel zu sagen. So schildert er die Entwicklung der Symphonie durch Anton Bruckner mit folgenden lapidaren Sätzen: „Vor Bruckner gab es, bildlich gesprochen, Dramen, Szenen, Anekdoten, Erzählungen, Geschichten aus der Geschichte; *Bruckner fängt mit dem an, was geschehen mußte, damit es Geschichte gäbe.*" Mit geistvoller Klarheit legt er dar, daß Bruckners Hauptmotive aus dem Urelement der Musik, dem Dreiklang, fließen und erst die Entwicklung zweite und dritte Motive tonleitereigenen Charakters folgen läßt.

Als eines der deutlichsten und wertvollsten Beispiele sei der Anfang der III. Symphonie hier in der Betrachtungsweise Halms wiedergegeben:

Mäßig bewegt

Tromp. a 1) a 2)

p

a 3) Fl. c)

b) p

d) usw.

Zwischen zwei harmonische Motive (a und d) gesetzt, erscheinen hier zwei diatonische Motive (b und c). Während August Halm das Motiv a) nur als Dreiklangs-Thema bezeichnet, an dessen Ende sich durch stufenweises Aufwärtsschreiten bereits das melodische Prinzip anmeldet, möchte ich hierin noch weiter gehen und das erste Motiv dreiteilen. Denn dann ergibt sich ein stufenweises Voranschreiten von der urelementaren Darstellung des Tonika-Dominantprinzips zu der des Dreiklangs; und die Erreichung des Dominanttones im fünften Takt bildet den Ausgangspunkt zur melodischen Fortschreitung, die ihrerseits wieder eine Rückkehr zur Tonika in sich schließt.

Die Motive b) und c) wieder bilden charakteristische Bewegungsgegensätze — man vergleiche nur die verschiedene Art der Erklimmung der Höhepunkte —, während Thema d) neben der Umkehrung des Quartenschrittes der Einleitung durch die Abweichung in kleiner Sekunde zum harmonischen das diatonische Prinzip gesellt und durch diese Vermischung als erregendes Moment auftritt.

„Die hohe Würde des Anfangs" (um mit Halm zu sprechen) offenbart sich bei Bruckner fast durchwegs. Daß darin elementare Kraft steckt, beweist der Vergleich mit den ersten Tönen alter Volkslieder, bei denen das harmonische Prinzip sich zuerst Geltung verschafft. —

Halm ist ein Liebender und er zeigt diese Liebe zu Bruckner durch Vergleiche mit den Großen der Musik, deren Wesen dem seinen ähnelt, vor allem mit Mozart und Schubert. Die Maße Bachscher Kunst will er — und wie mir scheint, mit Recht — auf Bruckner angewendet wissen.
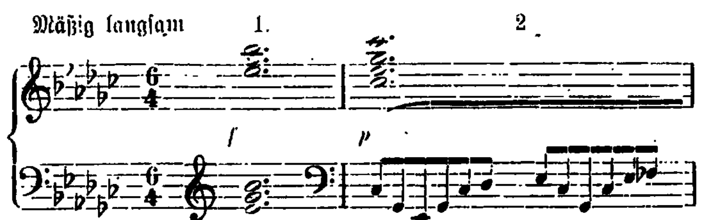
Manch einen könnten aber in dem Buche die Werturteile über Beethoven verletzen. Wie jede Kritik, sind sie individuell gefärbt. Und doch ist manches daran, das zum Nachdenken zwingt und zum Teil zur Zustimmung veranlaßt. Wichtig hiebei, den Autor nicht zu verkennen, wie es manche von der Zunft bereits getan. Denn er will gewiß Beethovens Genius nicht herabwürdigen, sondern er ficht „als Soldat und brav" für seinen Meister, indem er sich, wo er vom klassischen Formprinzip abweicht, auf seine Seite schlägt. Wenn er so die zahlreichen Zäsuren in Bruckners Symphonien aus tiefer „Ehrlichkeit" begründet und bei Bruckner von „formaler Logik" spricht, wird ihm der restlos zustimmen müssen, der gar oft den Mangel tieferer Logik in oft äußerlichen Ueberleitungssätzen selbst klassischer Meisterwerke empfunden hat.

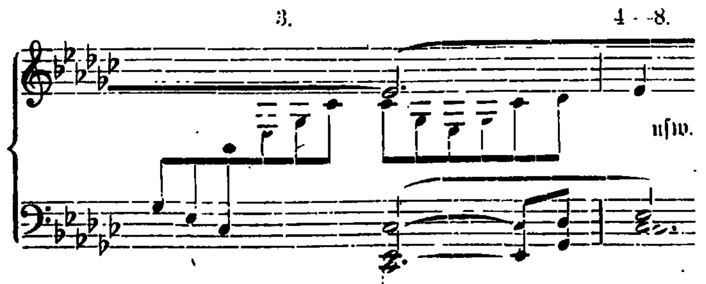
Ein wenig einseitig, geht Halm nur dort genauer auf das Wesen der Brucknerschen Symphonie ein, wo dieser mehr extensiv als intensiv gesprochen hat. So vernachlässigt er die ersten Sätze der Symphonien vollkommen, die „die größte Leistung an formaler Kunst bedeuten". Er ist aufrichtig genug, den Mangel an Humor in den Scherzi festzustellen, die sich der Tanzform nähern, charakterisiert Bruckners Trio treffend als lyrisches und idyllisches Intermezzo und bezeichnet in geistvoller Gegenüberstellung Bruckners Adagio als „aktives", Beethovens als „passives". Mit dieser letzteren Bezeichnung muß Halm Widerspruch erregen, wenn er aus Beethovens Vorliebe für die Umkehrungen des Dominantseptakkordes ein „Schwelgen in Schwäche" deuten will. Der Grundgedanke seiner Betrachtung erscheint aber dann richtig, wenn man bei Beethoven ein völliges Versinken ins Ueberirdische, bei Bruckner die Entwicklung eines Kraftmomentes durch innere Sammlung zu erblicken wähnte, einer kraftvollen Aktivität, die sich im Finale entlädt. Ganz prachtvoll sagt Halm von Bruckners Adagios, „diese Musik sei solchermaßen unnervös, daß sie das heutige Geschlecht gerade nervös zu machen geeignet ist".

Interessant, hier gegenüberzustellen, was der Modernsten einer, Dr. Guido Bagier, in einem der letzten Hefte der Monatsschrift „Feuer" über Beethoven sagt. Nachdem er in einem Aufsatze über „primitive und ursprüngliche Musik" die „intuitive Naivität" der göttlichen Musikanten Bach, Haydn, Mozart, Schubert und Bruckner in Gegensatz zu dem „bewußten Geist" der Romantiker und Neuromantiker, aber auch der neudeutschen Schule (und Regers) gestellt hat, verherrlicht er den späten Beethoven (freilich nur diesen) mit folgenden Worten: „Die Werke des letzten Beethoven sprechen von der leuchtenden Gewißheit endlicher Rückkehr zu den Gesetzen des Anfangs und der Geburt. Dieser Mann, wahrhaft ‚auf sich selbst gestellt', focht und litt sich durch zu höchster primitiver, das heißt kindlicher Genialität. Er fand die zwei letzten Dinge, Alpha und Omega der Kunst der Ursprünglichkeit: das Element des Volkstümlichen, offenbart im Liede, und den Begriff des Religiösen. Das Volkslied wies ihn auf die mystischen Anfänge seines Werdens, auf die primitivste, weil unpersönliche, überpersönliche Konzeption: so entstehen die rührend einfältigen melodischen Eingebungen der letzten Zeit, die bald marsch-, bald hymnenartige, immer aber naturhafte Technik in der Durchführung volkstümlicher Floskeln. Das Religiöse ist ihm Vision jenseitiger Existenz, die Gewißheit ewiger Vereinigung mit dem Ursprung, die Danksagung mit den Mitteln irdisch sich lösender Klanggebilde. Beides vereint ergibt die ideale, die klassische Ursprünglichkeit, nie vorher, nie nachdem erreicht: Symbol vollendeten Menschentums in vollendeter Form." —
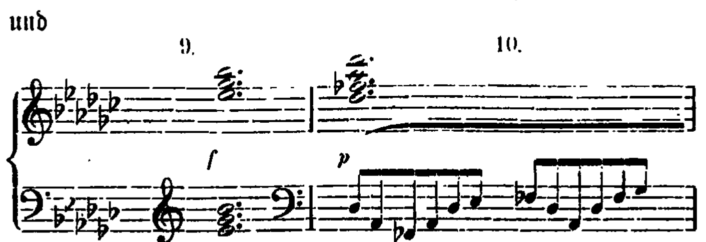
Am schwersten zu verstehen sind für den klassizistisch geschulten Hörer die Finali der Brucknerschen Symphonien. Hier öffnet Halms Werk den Weg. Prächtig begründende oder charakterisierende Worte findet er, sei es nun, daß er das Finale als „Resultat zu dem Vorhergehenden" preist, oder seine „tendenzlose Antithese" bespricht. Die Zusammenfassung der Gegensätze der einzelnen Teile versagt, doch schließt der Finalsatz in sich den innerlichen Gegensatz der verschiedenartigen Stimmungen: „in Bruckners Finale wird die ganze Symphonie umkreist". Bruckner wird als religiöser Dichter geschildert, in dessen frommer Ekstase das Kunstlose rein ein Faktor der Kunst wurde. Der Wille zur Form herrscht ohne System, und formbildend wirkt Bruckners Harmonik an sich. Seine innere Gläubigkeit führt intuitiv zu den Urquellen der Musik.

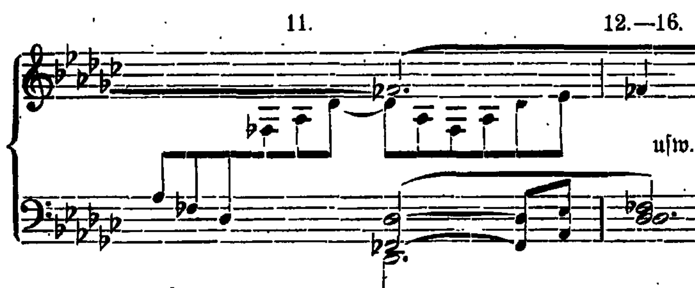
Erstaunlich bei einem so scharfen Denker und tiefernsten Forscher wie Halm war mir nur, daß er die angebliche „Wagner-Nachfolge" Bruckners nur streifte, nicht aber erklärte. Die Erklärung selbst ist nicht so unschwer zu geben: Bei Wagner finden wir zum ersten Male eine bewußte Anwendung von terzverwandten Akkorden als Vertreter der Hauptdreiklänge, und zwar sowohl diatonisch wie chromatisch. Vielleicht hat Liszt das schon vor ihm geahnt. Zur Reinkultur ist der Gedanke erst bei Wagner gediehen. Und Peter Cornelius folgt hierin ganz und gar den Spuren des Meisters. Das hervorragendste Beispiel diatonischer Akkordvertretung zeigen die ersten Takte der Götterdämmerung:





und





Das es moll der Vorzeichen bedeutet hier fraglos eine Falschmeldung, die dem Einleitungstakt zuliebe geschehen sein mag. Schon in der Durchgangsnote fes des zweiten Taktes, mehr noch aus der Beibehaltung des Ces dur-Dreiklanges während sieben Takten der ersten achttaktigen Gruppe ist der Ces dur-Charakter des Anfangs zu ersehen. Noch deutlicher freilich aus der, gleichsam den zweiten Teil einer Periode bildenden neuen achttaktigen Gruppe.
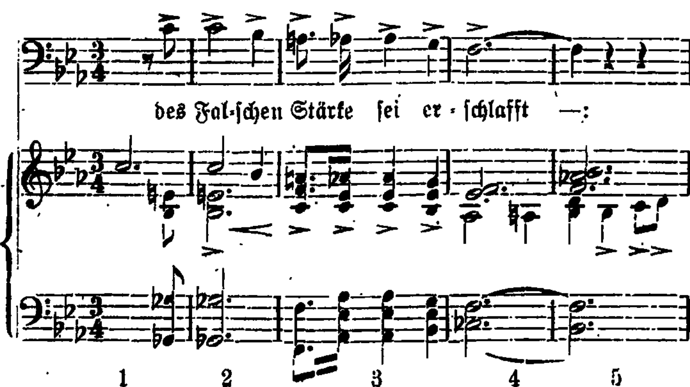
In jeder dieser Gruppen repräsentiert — rein harmonisch genommen — der erste Takt trotz seiner Betonung (oder vielleicht gerade durch dieselbe) die Frage, die Takte zwei bis acht die Antwort, die erst beim zweiten Male in mystisches Dunkel getaucht erscheint.
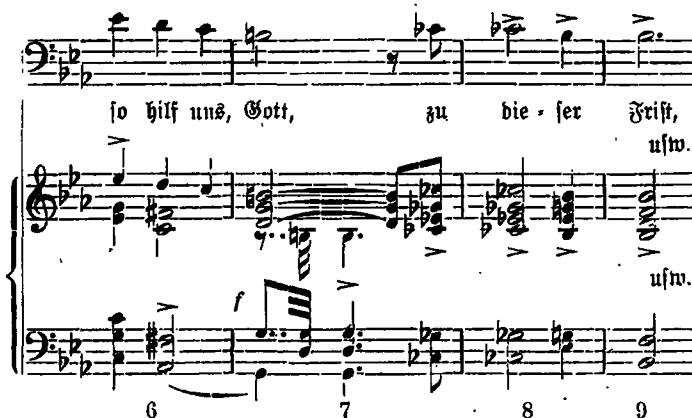
Die Ursachen sind sofort sichtbar, wenn wir — immer in Ces dur — zur harmonischen Analyse schreiten: Takt 1 ergibt dann Ces dur III. Stufe (als terzverwandten Vertretungsakkord der Oberdominante), Takt 2 bis 8 die Tonika; Takt 9 wieder die III. Stufe als Vertreter der Oberdominante, während der des moll-Akkord, der die Takte 10—16 beherrscht, Ces dur II. Stufe als terzverwandten Vertreter der Unterdominante darstellt. Es vollzieht sich somit in den ersten zwei Takten ein einfacher authentischer Schluß, in den Takten 9 und 10 eine trugschlußartige Wendung von Oberdominant zu Unterdominant, dargestellt durch die terzverwandten Vertretungsakkorde. Das Bild wird um so charakteristischer, als die dritte Stufe jeder Tonart im Verhältnis zur zweiten Stufe infolge mangelnder Verwandtschaft denselben stärksten Gegensatz auszudrücken vermag wie die fünfte Stufe in ihrer Beziehung zur vierten.

In dieser Verschärfung des Gegensätzlichen liegt meines Erachtens der harmonische Kern des durch Wagner und die Gruppe um ihn erreichten Fortschrittes. Und diese Verschärfung des Gegensätzlichen enthüllt sich als Ausdruck des Zeitgeistes.

Sie tritt übrigens auch dort hervor, wo bei Verbindung der Akkorde die tonliche Verwandtschaft gewahrt bleibt, und zwar durch die sogenannten „Medianten", d. i. durch auf der großen oder kleinen Terz aufgebaute, eine chromatische Veränderung mindestens eines Stammtones aufweisende Dur-Dreiklänge. Diese teilen sich wieder in Obermedianten (die auf der Terz über dem Grundton des Ausgangsakkordes) und in Untermedianten (die auf der Terz unter diesem stehen).
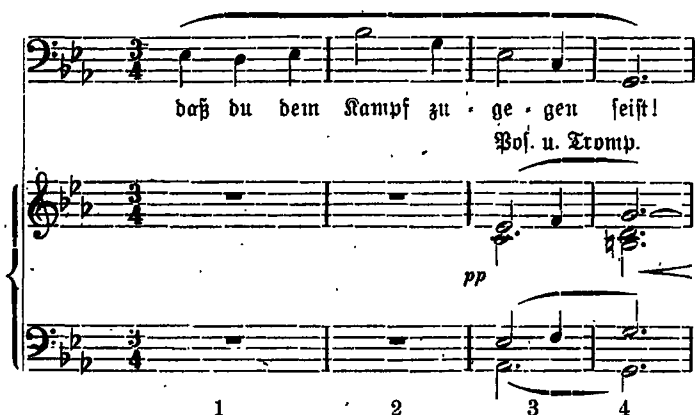
Ein Musterbeispiel für ihre Verwendung, die trotz innerer, auf der Gemeinsamkeit von Stammtönen basierender Verbindung dennoch eine Verschärfung der Klangfolgen durch Hervortreten des Chromas ergibt, bietet das „Gebet" aus „Lohengrin". In dem nachfolgenden Beispiel sehen wir
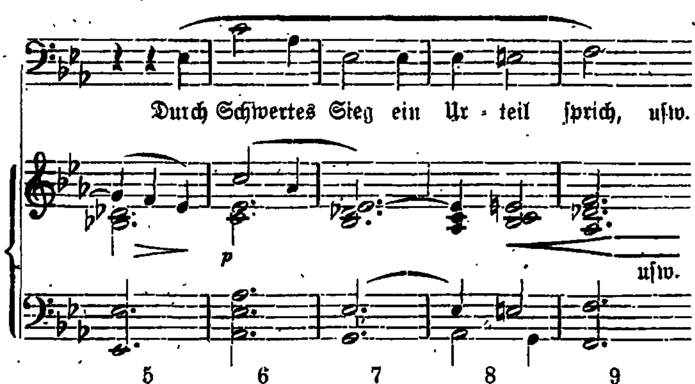




in Takt 3 die jähe Einführung des As dur-Dreiklanges nach dem F dur-Dreiklang. As dur ist eben die (chromatisch-terzverwandte) Mediante auf der kleinen Oberterz. In Takt 7 ergibt die Folge G dur-Dreiklang (gleich Asas dur) und Ces dur-Dreiklang wieder die Beziehung von Asas dur zu seiner Obermediante auf der großen Terz, und in gleicher Weise ist in Takt 8 der Es dur-Dreiklang die Obermediante auf der großen Terz des vorangehenden Ces dur-Dreiklangs. Trotzdem bei solcher Akkordverbindung nur einfaches Chroma vorliegt, wirkt sie durch die ihr eigene Querständigkeit kräftig und ungemein charakteristisch als Verschärfung des Gegensätzlichen.

Wagner, der als Medianten ausschließlich Dur-Akkorde gebraucht und hierin trotz neuartiger, das Gegensätzliche verschärfender Verwendung den Spuren Mozarts folgt, hat mitunter durch Hinzufügung einer kleinen Septime zu der jäh erreichten Mediante die Wirkung ungemein gemildert. Zu Beginn des Gebets König Heinrichs in „Lohengrin"





sehen wir in Takt 5 eine jähe Einführung des Dominantseptakkordes von As dur, in Takt 8 ebenso eine jähe Einführung des Dominantseptakkordes von f moll, der sich mit Trugschluß in den Sextakkord der VI. Stufe auflöst. Jedesmal wirkt die unvermittelte Einführung dieser Dominantseptakkorde ungemein weich, da es sich hier um einen „Mediantseptimenakkord" auf der großen Unterterz handelt (wenn mir erlaubt ist, diesen Namen zu prägen). Denn die Gemeinsamkeit dreier Stammtöne birgt trotz doppelten Chromas größere Verwandtschaft als die oben gezeigte Gemeinsamkeit zweier Stammtöne bei einfachem Chroma. Auch führt Wagner mit dem Mediant-

septimenakkord stets die Oberdominante ein, während mit den einfachen Mediantdreiklängen (siehe oben) die Subdominante plötzlich eingeführt wird.

Die unendlich zahlreichen sonstigen Neuerungen Richard Wagners auf harmonischem Gebiete können naturgemäß hier keinen Raum finden. Denn es gilt nur darauf hinzuweisen, in welcher Weise man *Bruckners* Harmonik durchforschen müsse, um zu verstehen, inwieweit er die Errungenschaften der Wagnerschen Harmonik sich zu eigen machte, beziehungsweise *weiterführte*. So muß im Rahmen dieser Studie die großzügige Erweiterung der Chromatik, die hochoriginelle Verwendung des übermäßigen Dreiklangs (Alberich-Motiv) sowie des neapolitanischen Sextakkordes (Wotan-Mimes Fragespiel in „Siegfried") durch Wagner unerörtert bleiben. Aus Bruckners Symphonien, die der interessanten Beispiele von Weiterbildungen in harmonischer Beziehung eine Unzahl aufweisen, sei geflissentlich nur der berühmte und vielumstrittene Anfang des Scherzos der IX. Symphonie zitiert:

Bewegt, lebhaft (Fl.)

pp

(Fag.)

pp (Trp.) usw.

Der erste Akkord, e gis b cis, stellt deutlich den in der Quinte hochalterierten verminderten Septakkord (der VII. Stufe im harmonischen d moll oder im harmonischen D dur — d, e, fis, g, a, b, cis —) dar. In der Hochalterierung der Quinte eines *Nebenseptimenakkordes* liegt die erste Neuerung, denn noch bei Wagner finden wir kaum desgleichen. War doch bislang nur die Alterierung der Quinte in *Dominantseptakkorden* geübt worden. Die Zugehörigkeit des Akkordes zur Tonart D (und zwar am besten zur harmonischen D dur-Tonart) beweist die „Auflösung". Denn der neue Akkord fis a cis d zeigt deutlich die Tonika von D dur an. Freilich mit Hinzufügung der Septime cis. Aber gerade darin liegt die Neuerung. Denn Bruckner geht über die von Wagner geübte (und oben dargelegte) Art, terzverwandte Akkorde vertretungsweise zu gebrauchen, hinaus, indem er die *Dreiklangsverwandtschaft* als vertretungsbefugt einführt: Der Septakkord der Tonika vertritt den tonischen Dreiklang.

Die Stellung dieses Septakkordes als Quintsextakkord läßt die auch für viele zeitgenössische Tondichter noch bezeichnende kleine Sekund-Dissonanz erklingen, deren Anwendung, soweit meine Forschungen reichen, tatsächlich zumeist Vertretungscharakter hat. Musikästhetisch betrachtet, stellen sowohl das ungewohnte Chroma als eine derartige Einführung der kleinen Sekunde von neuem eine Verschärfung der Gegensätzlichkeit dar, durch die der dem Zeitempfinden angemessene Ausdruck erzielt wird.

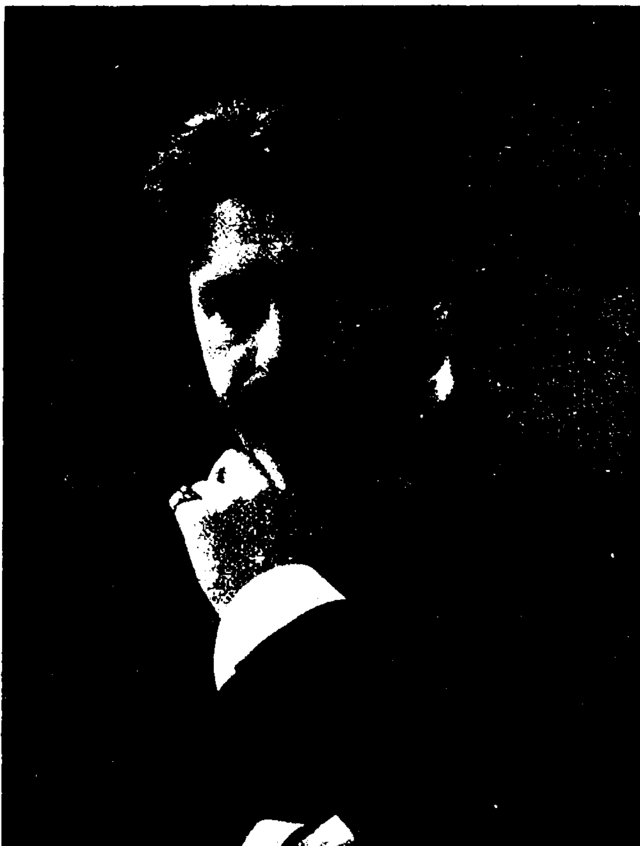
Es ist also möglich, über den Begriff der „formbildenden Harmonik", den Halm in seinem Werke darlegt, noch weit hinauszugehen, wenn man Bruckners Wirken als „Harmoniker" voll werten will. Und wenn Halm Bruckner „den großen, ersten und einzigen Mythendichter der Musik" nennt, so ist es kein schlechterer Titel, wenn ich ihn als den ersten großen Harmoniebildner seit Wagner bezeichne.

Erinnerungen an Arthur Nikisch.

Mit Arthur Nikisch sprach ich zum erstenmal als Schüler des Leipziger Konservatoriums, als ich ihn mit einem Empfehlungsschreiben Max Regers in seiner eleganten, in der ruhigen Thomasiusstraße gelegenen Behausung aufsuchte. Er war schon einige Zeit vorher von der praktischen Leitung der Kapellmeisterklasse zurückgetreten und sein Unterricht erschöpfte sich damals, den Aeußerlichkeiten nach, fast ausschließlich nur noch im Verleihen einer kleinen Eintrittskarte, die den mit Namen Angeführten zum Besuch der Gewandhaus-Orchesterproben ermächtigte. . . . Den ersten persönlichen Eindruck beeinträchtigte bei ihm die durch rundliche, weiche Gebärden noch unterstrichene Gedrungenheit seiner Figur; das leise Gefühl des Enttäuschtseins verschwand jedoch, sowie man ihm in das Auge sah. Diese großen, wie hinter einem Schleier ständig lodernden Bernhardiner-Augen gaben umgehende und entscheidende Aufklärungen über jenen sprichwörtlichen Zauber, welchen ihr Eigentümer ebensowohl auf das stärkere wie auf das schwächere Geschlecht ausübte. Auf seine länder- wie städteweise so verschieden zusammengesetzten Mannschaften, die vom gebieterischen Werben dieses Blickes über ihre alltäglichen Qualitäten erhoben und zum leidenschaftlichen Darbringen der besten und letzten Kräfte angetrieben, vorher wie nachher kaum mehr erreichte Höhepunkte künstlerischer Leistungsfähigkeit erklommen, und — auf die Frauen, in deren Gemüt solche Wirkung sich entsprechend umwertete und in einem jegliche Besonnenheit abstreifenden, hemmungslosen Hingerissensein gipfelte. Man begriff gar leicht, daß ein derartiges Schauen, jede schreiende, stimulierende Feldherrngeste überflüssig machend, seine geliebten Blechbläser von hauchartigen Abdämpfungen bis zu dynamischen Orgien voll seligster Raserei anfeuern konnte, nach denen vernünftige, gereifte Orchestermusiker mit oft schon graumeliertem Haar, wie überschwängliche Jünglinge nach einer ihr Maß weit übersteigenden Kraftprobe, vollkommen erschöpft und am ganzen Leibe zitternd im Sessel zurücksanken. Ein angstvolles und dennoch sehnendes Gefühl, wie vor einer süßen Gefahr, beschlich die Leute, wenn es unter seiner Leitung zu spielen hieß. „Er zieht uns das Mark aus den Knochen", hörte ich da nicht nur einen sagen. Manch ein Widerstrebender beschloß vor dem Konzert mit Nachdruck, vernünftig zu bleiben und kaltes Blut bewahrend, ökonomisch mit seinen Energien hauszuhalten, und fuhr dabei schließlich doch wie — all die Frauen, die seinen Weg mit ähnlichen Vorsätzen kreuzten.

Im Gedächtnis vieler wird wohl auch seine gepflegte, weiße Sybaritenhand haften bleiben. — In letzter Zeit ermüdeten sie übrigens längere Aufführungen; dann trat die Rechte den Stab zuweilen an die Linke ab, und Nikisch dirigierte mit beiden Armen abwechselnd weiter. Diese Ermüdung trug jedenfalls mit dazu bei, daß er die Leitung von Opernvorstellungen immer seltener übernahm; schließlich beschränkte er sich hierin nur noch auf Wagner und auch da mit besonderem Vorzug nur auf den „Tannhäuser" — wohl hauptsächlich wegen der Ouvertüre. Wenn der Vorhang aufging, pflegte er, bis auf ausgesponnenere Instrumentalzwischenspiele, bescheiden in eine Begleiterrolle niederzusteigen, dämpfte rücksichtsvoll das Orchester, gab anschmiegsam dem Sänger nach und erntete solcherart auf der Bühne zuweilen verständnisvoll-

innigere Erfolge als bei der Zuhörerschaft.... Eigentlich heimisch war er doch nur auf dem Konzertpodium. Dort entfaltete er erst die ganze Skala seines suggestiven Wesens, dessen Rätsel und zugleich Lösung vielleicht darin lag, daß er niemals in das Orchester hineindiktierte, es nicht knechtete und „parieren lehrte", sondern es umschmeichelte, liebkoste und aus ihm eben sämtliche Möglichkeiten im buchstäblichen Sinne herauslockte. Er bändigte es sozusagen niemals mit allzu gewaltsam gestrafften Zügeln oder durch tyrannisches Unterdrücken jeglicher Einzelregung — was letzten Endes nur das freie Aufblühen des Wohlklangs beeinträchtigt —, sondern gewährte den gesunden Instinkten einen denkbar weitgespannten Spielraum, lenkte unmerklich zu seinen Intentionen und zum vorschwebenden Ziel hin, spornte immer sparsam doch genau im richtigen Augenblick an — wenn das Medium, innerlich vorbereitet, den fremden Antrieb lediglich als Krönung des eigenen Willens empfindet — und peitschte ohne augenfälliges, sichtbares Hinzutun endlich das Blut durch aller Adern: kurzum, er erpreßte keine Leistungen, brachte dafür jeden so weit, freiwillig noch mehr herzuschenken. Dieses freudige Leben und Weben verlieh all seinen Interpretationen jene berühmten üppigen Farben und großzügig sicheren Konturen, welche seinem klassischen wie modernen Repertoire gleicherweise zugute kamen.... Den radikalen Zeitgenossen gegenüber fehlte ihm freilich die auf Einfühlung beruhende, unmittelbare Empfänglichkeit, doch vermochte sein geniales Musikempfinden ihn über die gefährlichsten Klippen fortschrittlicher Kompliziertheit spielend hinwegzuhelfen. Infolgedessen geriet ihm häufig die Wiedergabe von Werken, die er ihrer Neuartigkeit wegen keineswegs enthusiastisch verehrte, geradezu verblüffend schwungvoll und klar disponiert. Viel zu sehr Weltmann, um eine Richtung in Bausch und Bogen zu verdammen, führte er hier und da sogar Schönberg usw. auf und brachte damit, vornehm und wohlerzogen, ein — sicherlich beifällig angenommenes — Opfer auf dem Altar der Reputation dar. Aber die Grundpfeiler seines Ruhmes blieben nach wie vor die nämlichen: Beethoven (besonders die dritte, sechste und siebente Symphonie, die er mit beispiellos lebensvoller Ruhe zu gestalten wußte), Brahms, dessen vier reichlich grau instrumentierten Symphonien er, wie kein anderer, frischen Atem einzuhauchen verstand, und der ganz besonders an sein Herz gewachsene Russe Peter Tschaikowsky. Mag man über diesen Komponisten denken, wie man will: schon daß er Nikisch die Stichworte zur Entfaltung solch unvergeßlich melancholischer Klangwunder lieferte, wird ihm für jeden Ohrenzeugen als wehmütig schöne Erinnerung — allerdings mit der Warnung vor Wiederbegegnungen — weiterleben lassen.



Arthur Nikisch.
(Im Alter von etwa 45 Jahren.)

Bestrickend war sein tiefes, männliches Organ; seine deutsche Aussprache fiel durch eine merkwürdige Ueberkultur auf. Aus Furcht vor dem leisesten Akzent widmete er dem Schliff der Konsonanten wie der Vokale die peinlichste Sorgfalt und verriet gerade infolge solch unterstrichener Empfindsamkeit sehr bald den geborenen Ausländer.

Am Dirigentenpult sah ich ihn zum erstenmal bei einer Gewandhaus-Orchesterprobe stehen. Das Schicksal meinte es gut mit mir und ließ ihn zufällig an einem seiner Leib- und Lieblingsstücke, an Tschaikowskys „Symphonie pathétique" feilen. Da ward denn der Neuling sogleich mitten in die Werkstatt versetzt, wo er unverzüglich die lehrreichsten und anregendsten Wahrnehmungen machen sollte. So erfuhr ich alsbald, daß Nikisch in bezug auf die Instrumentation solcher zum eisernen Programmbestand erkorener Werke sich recht weitbegrenzte Verfügungsrechte einräumte, z. B. in obige Tondichtung die vom Komponisten gar nicht vorgeschriebene Baßklarinette, ganz aus freien Stücken, einführte, ihr die exponiertesten Solopartien der Fagottstimme übertrug und auch anderweitig einschneidende, allerdings überall vorzüglich klingende Retouchen anbrachte.... Am charakteristischsten blieb jedoch gleich das Anheben der Probe: es gewährte einen tiefen Einblick in die Natur Nikischs. Die pathetische Symphonie beginnt bekanntlich mit einem hauchartigen Pianissimo der geteilten Kontrabässe. Diesen Anfang wollte er nun unter keinen Umständen „ausschlagen", sondern, nach einem verständigenden Augenwink, undirigiert spielen lassen. Auf das fragende und fast unwillige Gemurmel der Musiker gab er schließlich als Erklärung an, dort, wo akustisch nur ein Flüstern zu vernehmen sein soll, die möglichst zarte Wirkung nicht durch Taktierbewegungen visuell vergröbern und zerstören zu wollen. Der Zuhörer möge den Anfang mehr ahnen als gewahr werden und von der Stabführung, der kein gleichwertiger Klangeffekt motivierend gegenüberstehe, keinen mißlichen Eindruck bekommen.... Jedermann, der einmal die Lächerlichkeit begriff, die in einer „austaktierten" Orchesterpause liegt, wo sämtliche Instrumente schweigen und allein der stumme Stab arbeitet, wird das tiefe, spezifisch dirigentenmäßige Feingefühl bewundern müssen, das solch scheinbar äußerliche und manierierte Nuancen verraten.

Nach jeder Probe tönte der auf dem Rücken der Streichinstrumente holzig klappernde Applaus des ihm aufs zärtlichste zugetanen Gewandhaus-Orchesters hinter ihm her. Dann schlüpfte er in seinen breiten, luxuriösen Pelzmantel, zog die stattliche Pelzmütze tief über die ergraute „Nikischlocke" und wandte sich von der Arbeit mit einem unbeschreiblich natürlichen Herrscherlächeln der holden Weiblichkeit zu, die seiner am Saaleingang bereits harrte. Alex. Jemnitz.

Die Entwicklung der Opera buffa bis Pergolesi.

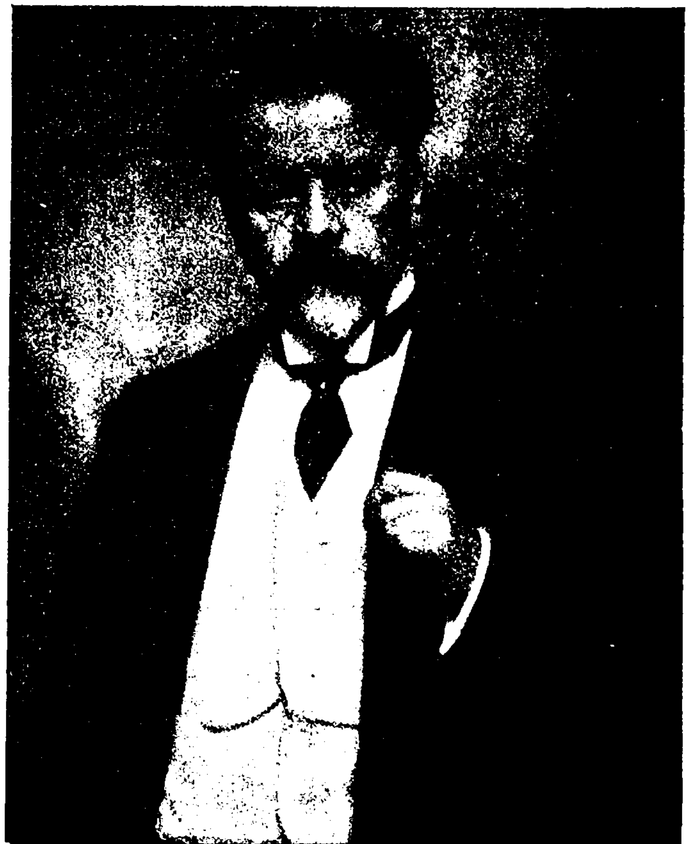
Von Kapellmeister Dr. Lothar Jansen (Augsburg).

(Schluß)

Damit haben wir den Uebergang gefunden zu dem Werk, das wir nun recht ausführlich besprechen werden, zu dem Intermezzo „la Serva padrona" („Die Magd als Herrin") (1733). Trotz der reichen Ausgestaltung der komischen Oper nämlich und trotz ihrer Selbständigkeit hatte sich die Form des Intermezzos in der Opernentwicklung erhalten, etwas erweitert freilich und

um die Errungenschaften der eigentlichen opera buffa bereichert. So finden wir auch die „Serva padrona“ als ein in sich abgeschlossenes, ziemlich umfangreiches Stückchen in zwei Akten. Sie wurde gegeben zu einer anderen ernsten Oper Pergolesis, zum „Prigionero superbo“ („Der stolze Gefangene“). So klein das Werk ist, bietet es doch eine Fülle von hervorragend gelungenen Einzelheiten und muß in seiner Art, in dieser ganz zierlichen Form, geradezu als ein Meisterwerk angesprochen werden. Der Textvorwurf zeigt uns noch ganz die Typen des alten Intermezzos, den alten reichen Brummbär und Hagestolz Uberto, der von seiner raffiniert pfiffigen Zofe Serpina an der Nase herumgeführt wird, und eine noch recht merkwürdige, aber im Intermezzo sehr häufige Person, den stummen Diener Vespone, den Spaßmacher, der hier in seiner Komik lediglich auf seine Mimik angewiesen war. Im Gegensatz zur sonstigen Gepflogenheit Pergolesis finden wir hier wieder einmal, ganz den übermütigen Stil des Intermezzos angepaßt, absolute Gemütslosigkeit. Aus stilistischen Gründen darf man das keineswegs für einen Mangel nehmen, und wenn man sich einmal mit der Tatsache abgefunden hat, daß man Herzenstöne nicht finden wird, dann hat man seine helle Freude an der meisterhaften musikalischen Gestaltung des Textvorwurfes im allgemeinen. Die musikalische Psychologie und Charakterisierung ist von einer Feinheit und Treffsicherheit, die kaum überboten werden kann. Um in dieser Hinsicht alle Möglichkeiten restlos auszuschöpfen, greift Pergolesi neben vielen anderen auch zu einem Mittel, dem wir in der komischen Oper der Italiener schon vorübergehend begegnet sind, zur leichten Parodie. Damit weiß er verblüffend echte Wirkungen zu erzielen besonders deshalb, weil er die Parodie nie übertreibt, sondern sie stets nur als Mittel zum Zweck betrachtet und immer im Bereich der Wahrscheinlichkeit bleibt. Wir haben zwei ganz entgegengesetzte Charaktere, einen alten Choleriker, der nicht mehr ganz im Vollbesitz seiner geistigen Fähigkeiten ist, und eine junge, pfiffige, höchst intelligente Zofe, die schon deshalb das Uebergewicht über ihren Herrn hat, weil sie mit keinerlei Gemüt oder Affekt behaftet ist, den Kopf immer klar behält und dadurch dem Alten gegenüber, der im Affekt recht oft sein bißchen Intelligenz ganz einbüßt, stets die Oberhand behält. Besonders reizvoll wird die musikalische Gestaltung dann, wenn die beiden schroff gegeneinanderstehenden Charaktere aufeinanderplatzen in der musikalischen Form des Ensembles, also hier des Duetts. Auch die Einzelcharakteristik der Personen ist glänzend gelungen, wie wir gleich ausführlich sehen werden. Schon die erste Nummer ist ein Meisterstück. Uberto, der Alte, wartet vergeblich auf seine Schokolade — übrigens die kleine Ursache, die solch große Wirkung haben soll; aus ihr erzeugt sich der ganze Konflikt —, die ihm seine Zofe Serpinetta nicht bringt, weil es ihr gerade jetzt nicht paßt. Er ist in heller Wut darüber, die sich immer mehr steigert; unübertrefflich ist das ausgedrückt durch den immer rascher werdenden Rhythmus. Er singt das Wort „aspettare“ zuerst auf Viertel und Halbe, dann auf Viertel und Achtel und schließlich auf Achtel und Sechzehntel (Klav.-Ausz.[1] Seite 3 Takt 7 ff., Seite 5 Takt 1 ff., Takt 9 ff.).

Die folgenden Rezitative behandle ich, wenn ich vom Secco im allgemeinen sprechen werde. Wir verfolgen die psychologische Zeichnung des Uberto weiter. Da finden wir in seiner zweiten Arie (Klav.-Ausz. Seite 16 Takt 7 ff.), daß das Orchester sich bereits über ihn lustig macht durch nachäffendes Wiederholen (echter Buffostil) seiner musikalischen Phrase. Die höchste Steigerung seiner Wut erreicht er im (hohen) F, und wird in seinen Zornesausbrüchen unterstützt durch wütendes, mandolinenähnliches Gezirpe der Violinen (Klav.-Ausz. Seite 19 Takt 1 ff.). Fast sentimental wird er, als er Serpina eindringlich zur Buße ermahnt (Klav.-Ausz. Seite 20 Takt 9 ff.). Sein Charakterbild wird vervollständigt durch seine dritte Arie, die ich später im Zusammenhang betrachten werde. Sehen wir uns nun seine Partnerin etwas näher an. Serpinetta wird in ihrer ersten Arie geschildert als graziöse Person, die intelligent genug ist, um ihren Alten am Gängelband herumzuführen. Einen rechten Begriff von ihr bekommen wir aber doch erst in der Krone des ganzen Werkes, in dem ersten Duett, das sie mit Uberto zu singen hat, und in dem sie ihn „herumzubringen“ sucht. Der Beginn des Duettes (Klav.-Ausz. Seite 36 Takt 8 ff.) ist jene oben erwähnte Stelle, in der sich Pergolesi selbst zitiert. Serpinetta beginnt mit einem graziösen Thema. Uberto wiederholt dasselbe Thema in der Dominant, tiefer. Sie behauptet, er sei in sie verliebt, und höhnisch antwortet er ihr, das sei nicht wahr. Das Höhnische kommt besonders gut zum Ausdruck durch ein sehr einfaches musikalisches Mittel, eben die wörtliche Wiederholung. Von schlagender Wirkung ist der musikalische Ausdruck des Erstaunens darüber (Klav.-Ausz. Seite 38 Takt 3 ff.). Man sieht förmlich, wenn man die Stelle auch nur hört, Serpinetta etwas indigniert erstaunt die Augenbrauen hochziehend. Sie verfehlt nicht, in einem sehr flüssigen Thema (Klav.-Ausz. Seite 38 Takt 7 ff.) auf alle ihre äußeren Vorzüge hinzuweisen, die musikalisch bis in alle Einzelheiten treffend ausgedrückt sind. In einem ängstlich aufsteigenden chromatischen Motiv (Klav.-Ausz. Seite 39 Takt 2 ff.) betet Uberto ungefähr: „führe mich nicht in Versuchung“; Serpinetta drängt zur Entscheidung; Uberto hat noch genug Selbständigkeit, um ihr abweisend zu erwidern, sie solle sich zum Teufel scheren (Klav.-Ausz. Seite 39 Takt 8 ff.). Er ist aber am Ende seiner Kraft. Serpinetta merkt das und wird immer ungestümer. Ihre eindringliche Phrase ist famos zusammengebracht mit seinem hilferufähnlichen Oktavensprungmotiv (Klav.-Ausz. Seite 40 Takt 4 ff.). Serpinetta fängt nochmal von vorne an (aus teilweise formalen Gründen wiederholt sich das bisherige Duett ziemlich wörtlich) mit ihrem ersten Motiv, das Uberto nachäfft und das er abschließt mit dem sehr energischen „v'ingannate“ (Klav.-Ausz. Seite 42 Takt 1 ff.), das deshalb so kräftig wirkt, weil es die Fortschreitung I-IV-V-I (die Kadenz) hat, in etwas prosaischen Text übertragen also sagen will: „Schluß“. Es ist aber gar nicht Schluß. Serpinetta läßt nicht locker und es zeigen sich schon Zeichen von beginnender Paralyse bei Uberto, der Serpinettas erstes Thema ganz mechanisch nachäfft, in Moll und ohne Text (!) (Klav.-Ausz. Seite 43 Takt 7 ff.). Nun kommt der überraschendste Zug der ganzen Nummer. Serpinetta sagt sich, daß sie auf seine Schrullen eingehen müsse, wenn sie



Arthur Nikisch.
(Eine der letzten Aufnahmen.)

[1] Klavierauszug der Pergolesi-Gesellschaft, Wunderhorn-Verlag.

etwas erreichen wolle, und wiederholt also wörtlich *ihr eigenes* Thema in der Art, wie *er es gewendet* hat. Gleichzeitig tritt eine Verbreiterung des Rhythmus ein, und dies hat geradezu etwas Lauerndes (Klav.-Ausz. Seite 45 Takt 3 ff.). Der weitere Verlauf des Duetts bietet dann die bekannten Züge; am Schluß hat Uberto seine Selbständigkeit soweit aufgegeben, daß er einträchtig in Terzen und Sexten mit seiner Partnerin singt. Damit ist auch der erste Akt zum Abschluß gebracht.

Weder vor dem ersten noch vor dem zweiten Akt finden wir eine Orchestereinleitung. Die war bei dem Charakter des Intermezzos als Bestandteil einer großen Oper auch nicht nötig, denn die Ouvertüre gehörte eben zu dem Hauptwerk, der opera seria, und speziell für das eingeschobene Intermezzo nochmals eine Orchestereinleitung zu schreiben, hätte zu anspruchsvoll gewirkt. Von der Orchestertechnik Pergolesis haben wir bei der anderen opera buffa dieses Komponisten schon gesprochen. Dem ganzen Stil entsprechend ist das Orchester in der „Serva padrona" auf die kleinste Form gebracht. Wir finden fast durchgängig Streichquartett mit Cembalo, in den Seccorezitativen Cembalo. Trotz dieser großen Beschränkung der Mittel weiß Pergolesi mit seinem anspruchslosen Orchesterapparat hier sehr feine intime Wirkungen zu erzielen. Ein solches Beispiel der Orchesterbehandlung bietet uns gleich die zweite große Arie der Serpina. Sie zeigt uns nun im reichsten Maße, hier zum erstenmal angewandt, das neue schon erwähnte Kunstmittel der Ironie, das zwar Pergolesi nicht in die opera buffa eingeführt, aber doch mannigfaltig ausgestaltet hat. Serpina sieht, daß sie mit Heuchelei, mit fingiertem Gemüt bei dem schwachköpfigen Uberto weiterkommt als mit Eigensinn, der nur wieder seinen Eigensinn weckt. Diese heuchlerische Nachgiebigkeit sahen wir schon im ersten Duett; gesteigert ist dieser Zug in der vorliegenden Arie. In einer sehr gefühlvollen Melodie, die übrigens so ausgezeichnet erfunden ist, daß man sie beinahe für echtes Gefühl halten könnte, eine fast Mozartsche Kantilene, bittet sie scheinheilig Uberto, ihr, nach ihrem Fortgehen, doch ein gutes Andenken zu bewahren. Die Melodie wäre nun kaum als Ausdruck unechter Erfindung aufzufassen, so schön ist sie, wenn wir nicht durch die kichernden Figuren der Geigen (Klav.-Ausz. Seite 57 Takt 3 ff.) belehrt würden, wie es im Innern Serpinas aussieht. Dies psychologische Ausmalen durch das Orchester ist ein weiterer Zug, den Pergolesi mit Mozart gemein hat. Gerade diese sich amüsierenden Geigen, die sich lustig machen über irgend eine Person oder Situation, mit der sie in Zusammenhang stehen, sprechen wir sonst wohl als typisch Mozartsche Eigentümlichkeit an. Wir denken dabei immer an die lustigen Geigenfiguren des Orchesters, während Figaro den betrübten Cherubin gutmütig auslacht; ferner an das schmunzelnde Orchester im großen Sextett des „Figaro", das so großen Spaß findet an der gemütvollen spießbürgerlichen Freudigkeit bei der Wiedererkennung zwischen Eltern und Sohn. Die Arie bietet noch genug des psychologisch Interessanten und vor allem des Parodistischen; so der geheuchelte wilde Schmerz (verminderter Septimakkord) „ah, poverina", die schluchzenden Vorschläge (Klav.-Ausz. Seite 57 Takt 2 ff.) und ähnliches. Ein feiner Zug ist, daß Serpina zwischendurch immer wieder beiseite singt und in diesen fidelen Sätzchen ihr eigentliches Wesen offenbart, die Freude darüber, daß Uberto allmählich schwach wird. Verblüffend ist, daß sie bei der zweiten Wiederholung der B dur-Kantilene stärkeres Geschütz auffahren läßt dadurch, daß sie die Dur-Tonart verläßt und, um die Geschichte möglichst eindrucksvoll und wahrscheinlich zu gestalten, sich nach Moll wendet. Diese Erscheinung bringt uns gleichzeitig auf die ebenfalls sehr interessante formelle Gestalt der Arie. Auch hier finden wir, wie schon bei der Erwähnung des Finale, daß eigentlich Pergolesi manche formelle Neuerung in der opera buffa zugeschrieben werden müßte, die man allgemein anderen verdanken zu müssen glaubt. Hier meine ich die Form des Rondos. In Andeutungen finden wir die Rondoform wohl schon in früheren Werken, und schließlich ist sie ja nichts weiter als eine Erweiterung der da capo-Arie, insofern, als im Rondo ein Thema nicht einmal, sondern öfter wiederholt wird. So völlig ausgestaltet wie hier sahen wir aber die Rondoform noch nicht. Gleichzeitig stellt diese Arie noch ein Gemisch von Rondoform und „Arie in zwei Tempi" dar, denn largo und allegro wechseln ab. Das ganze Schema der Arie ist: I (Largo)-II (Allegro)-I-IIa (aus dem 2. Teil von II gewonnen) I (Moll)-II (in Moll)-I.



Schattenbild von Otto Wiedemann.

In noch weit ausgeprägterem Maß zeigt das Moment der Parodie die dritte Arie des Uberto. Schon die ganze Situation ist eine Parodie, eine Verspottung stereotyper Szenen der opera seria. Uberto steht nämlich vor dem entscheidenden Entschluß, ob er Serpina heiraten soll oder nicht, ganz so, wie wir in der opera seria stets eine Szene vorfinden, in der es sich um Sein oder Nichtsein handelt. In der opera seria steht da fast immer vor der Arie ein möglichst glänzend ausgearbeitetes Accompagnato, und zur Erzielung einer karikierenden Wirkung hat Pergolesi dies absolut nicht für die opera buffa geeignete Ausdrucksmittel hier übernommen. Stilistisch fein ist, daß der Uebergang aus dem Secco in das Accompagnato kaum zu bemerken ist; das Motiv des Cembalo wird nämlich genau vom Orchester übernommen. Das Schwanken des Uberto ist außerordentlich treffend ausgedrückt. Das Ueberlegende wird geschildert durch die zerlegten Akkorde; dann folgt ein scheinbarer Entschluß mit rollenden Geigenfiguren; dann wieder ein fragender, zerlegter, verminderter Septimakkord; darauf die rollenden Figuren usw. (Klav.-Ausz. Seite 57 Takt 7 ff.). Psychologisch sehr bemerkenswert ist die Aehnlichkeit des Themas dieser Arie (Klav.-Ausz. Seite 64 Takt 5 ff.) mit jenem der zweiten, die Uberto zu singen hatte — derselbe Mensch in anderer Stimmung. Ganz düster und ganz Karikatur der opera seria wird die Musik, als Uberto sich in Grabestönen zuruft: „Pensi a te" (Klav.-Ausz. Seite 67 Takt 14 ff.). Hier finden wir das tiefe F, wie wir gleich zu Anfang als höchsten Ausdruck seiner Wut das Schreien auf dem hohen F bemerken konnten. Die äußersten Stimmgrenzen — wir müssen bedenken, daß der Stimmumfang der Buffonisten durchaus nicht dem der opera seria-Sänger entsprach — sind also zu komischen Wirkungen ausgenutzt. Die letzte geschlossene Nummer, das zweite Duett, zeigt uns weniger feine Züge, als vielmehr oberflächlichere typische Ausdrucksmittel der opera buffa, wie das Nachahmen des Herzklopfens. Lustig ist dabei, daß Serpinas Herz im höchsten Sopran, dasjenige des Uberto in der tieferen Lage pocht (Klav.-Ausz. Seite 81 Takt 1 ff.). Leicht karikiert sind die Andeutungen von Empfindung, die wir hier finden. Beide Personen schwingen sich nämlich hier auf zu einer Art Liebesbeteuerung, die man freilich nicht sehr ernst nehmen muß, was uns die Geigen wieder beweisen durch ihre kichernden Sechzehntel-Figuren bei der Stelle „Caro sposo, cara sposa". Sie scheinen zu sagen, daß man diese Zärtlichkeitsausbrüche nicht ganz für bare Münze zu nehmen habe.

Damit habe ich die geschlossenen Nummern ziemlich ausführlich behandelt. In ihnen traten uns vor allem allerhand neue Elemente echt musikalischer Natur entgegen; so feine psychologische Momente, Anwendung des Parodistischen und ähnliches.

Nun wenden wir uns der anderen davon grundverschiedenen Seite der Musik zu, der man vielleicht das Prädikat dramatisch-realistisch geben kann, dem Secco-Rezitativ, und wir sehen gar bald, daß auch darin Pergolesi entwicklungsgeschichtlich außerordentlich bedeutend war und diesen ganzen Stil vollständig festgelegt hat, so daß ihn noch Mozart z. B. ganz fertig übernehmen konnte. Eine Steigerung über Pergolesi hinaus im guten Sinn läßt sich eigentlich kaum nachweisen. Was Neues dazu kam, bei Cimarosa und Rossini z. B., war eigentlich mehr oder weniger Uebertreibung des Karikaturistischen zur Erzielung noch drastischerer Wirkung; ich denke an die Schilderung großer Geschwätzigkeit, an die realistische Nachahmung des Stotterns usw. Das Secco bei Pergolesi zeigt uns fast alle durchschnittlichen Möglichkeiten dieses Stils, und wir müssen sagen, daß der natürliche Sprechton mit einer Wahrheit wiedergegeben ist, die nicht übertroffen werden kann. Hier endlich finden wir etwas wieder, das wir für die Oper schon verloren glauben mußten und das doch anfänglich als das Wichtigste des Opernstils hingestellt wurde: die wahre Deklamation. Solche Beispiele eines glänzend entwickelten Secco bieten sich massenhaft in der „Serva padrona“. Unübertrefflich „gesprochen“ ist gleich das erste Secco (Klav.-Ausz. Seite 81 Takt 6 ff.). Der Tonfall der Sprache ist restlos in Musik übersetzt. Wie famos ist der ungeduldiger werdende Ruf „Serpina“ ausgedrückt (Klav.-Ausz. Seite 7 Takt 1 ff.) durch die Dehnung des i beim zweitenmal. Typisch für das Secco werden die Steigerungen (Klav.-Ausz. Seite 8 Takt 2). Ganz der aufgeregte Choleriker ist Uberto in den zornigen Aeußerungen des Beispiels Klav.-Ausz. Seite 10 Takt 5 ff. Das schnippische Nachplappern von Worten haben wir in Klav.-Ausz. Seite 12 Takt 8 ff. Klav.-Ausz. Seite 14 Takt 4 zeigt uns etwas ähnliches, doch wirkt dasselbe Mittel, die wörtliche Wiederholung, hier ganz anders. Die freche Selbstverständlichkeit, mit der Serpina Ubertos Worte ausdeutet, ist frappant ausgedrückt. Geradezu schlagend durch seine trockene Drastik ist Beispiel Klav.-Ausz. Seite 34 Takt 3 ff., das für sich spricht. Auch die dreimalige Steigerung in der Tonhöhe bei Klav.-Ausz. Seite 51 Takt 2 ff. drückt sehr gut die Komik aus, die in der zweimaligen Wiederholung derselben Worte liegt. Eine gute Zunge mußte der Darsteller Ubertos haben, wenn er das Geplapper in Klav.-Ausz. Seite 76 Takt 6 ff. gut ausführen wollte.

Wir sehen, für jede vorkommende realistische Komik der alltäglichen Sprache findet Pergolesi den treffendsten Ausdruck. Dies war ihm aber nur möglich durch eine reichere Ausgestaltung auch des Harmonischen im Secco. Wir finden auch hier Neues bei Pergolesi. Er hat nämlich den Trugschluß V-VI sozusagen in die opera buffa eingeführt und damit die musikalische Beweglichkeit sehr gesteigert. Seine sonstigen Fortschreitungen im Secco zeigen uns die Beispiele Klav.-Ausz. Seite 75 Takt 4 ff. Meist finden wir natürlich Dominantbeziehungen und Terzverwandtschaften, doch kommen auch chromatische Rückungen und Rückalterierungen vor.

Auf Pergolesi bin ich aus verschiedenen Gründen so ausführlich eingegangen. Einmal des Eigenwertes seiner „Serva padrona“ wegen, dann, weil wir auch massenhaft entwicklungsgeschichtlich Neues bei ihm vorfinden — ich erinnere an die Ausgestaltung des psychologischen Moments, an das Parodistische, an die Erweiterung der Form, an die Ausbildung des Seccos, an die harmonische Beweglichkeit —, ferner seiner großen Verwandtschaft mit Mozart wegen und außerdem noch einer vierten Tatsache willen, nämlich wegen des epochemachenden indirekten Einflusses, den Pergolesi nicht nur auf die opera buffa, sondern auf die gesamte Opernentwicklung, und wiederum nicht nur auf Italien, sondern auch auf Frankreich und Deutschland gehabt hat. Dies kleine hier so ausführlich besprochene Werk Pergolesis sollte nämlich den Anstoß geben zu ganz neuen Stilarten, und brachte dadurch geradezu eine neue Aera in der Opernentwicklung herauf.

Ungefähr 20 Jahre nach dem Entstehen der „Serva padrona“ nämlich reiste eine italienische Buffonistengruppe mit diesem kleinen Werk durch Italien und Frankreich, brachte es in Paris zur Darstellung und hatte damit einen geradezu riesenhaften Erfolg. Man war außer sich vor Freude über den bis dahin in Paris unbekannten Stil, sah ein, daß Italien in dieser Beziehung bis jetzt unübertroffen war, und sofort erwachte auch der echt nationalfranzösische Ehrgeiz, es den Italienern gleichzutun. Einer der am meisten entzückt von allen war, ist kein Geringerer als Jean-Jaques Rousseau gewesen. Er ist bekannt dafür, daß er gegen eine französische Oper ganz im allgemeinen eiferte; er stellte die Behauptung auf, daß die französische Sprache völlig unsanglich sei und sich nicht zum Ausdrucksmittel für das Musikdrama eigne. Höchstens erkannte er die Möglichkeit einer musikalischen Behandlung des Französischen auf dem komischen Gebiet an. Der Stil der „Serva padrona“ erschien ihm als das Feld, auf dem schließlich auch eine französische Opernmusik denkbar war. Er wies seine Landsleute ausdrücklich darauf hin, und um ihnen zu zeigen, wie recht er mit seiner Behauptung habe, daß sich die französische Sprache für komische und nur für komische musikdramatische Zwecke eigne, suchte er ihnen dies an einem lebendigen Beispiel klar zu machen: er schrieb nämlich selbst ganz im musikalischen Stil der opera buffa, aber doch auf französischen Text das erste französische Intermezzo, die erste französische kleine opéra comique, den „Devin du Village“ („der Dorfwahrsager“), nach demselben Text, der in einer Bearbeitung später Mozart für „Bastien und Bastienne“ vorlag. Wenn nichts sonst im Schaffen Rousseaus seinen scharfen Blick für die nationalen Eigentümlichkeiten seines Volkes bewiesen hätte, so würde diese Erkenntnis, daß auf musikalisch-komischem Gebiet die besten Möglichkeiten der französischen Opernmusik lagen, schon hinreichen, uns in Rousseau einen Mann mit geradezu seherischer Begabung bewundern zu lassen. Was Rousseau 1752 erkannte, hat immer seine Geltung behalten bis auf den heutigen Tag, wo wir sehen, daß die Franzosen ihre ureigenste Domäne, die opéra comique, verlassen haben und damit eigentlich ihre Bedeutung für die musikalische Entwicklungsgeschichte der Oper einbüßten.

Um so zäher hielt Italien an seiner opera buffa fest, und dieser dem Französischen gerade entgegengesetzte Fehler brachte, da er eben vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus ebenso falsch war wie derjenige der Franzosen, ziemlich genau 100 Jahre früher als in Frankreich[1] in Italien dieselbe Wirkung hervor: die opera buffa hätte keine Zeugekraft beweisen können, wenn nicht einer, der in ihr groß ward, aber als Nichtitaliener ihr objektiver gegenüberstand und deutlicher ihre Einseitigkeit erkannte, auf ihr aufbauend neue Wege eingeschlagen hätte. Dieser Mann war der als Deutscher empfindende, als Italiener formende Mozart; er befreite die opera buffa von der Sterilität reinen Verstandes, der latente Gemütskeime rücksichtslos unterdrückt hatte, wenn sie sich schüchtern ans Licht wagen wollten. Wir lernten weiter oben in dem textlich mitgeteilten neapolitanischen Stück das „Paglietta geluso“ ein solch zartes Pflänzchen kennen.

Diese Arie, etwa von einem „eifersüchtigen Kasperl“ vorgetragen, kann eine Stimmungerzeugen, die vom Tragischen nicht sehr weit entfernt ist. Solch wertvolles Beispiel von Feinsinn und Gefühl tritt uns entgegen am Anfang der Entwicklung einer Gattung, deren Gemütsarmut geradezu als ihr spezifisch ästhetisches Moment angesprochen werden muß — wirklich seltsam! Dies kam eben noch aus der Volksseele herauf, ohne die artistischen, „gebildeten Mittler“ der späteren Zeit. Erst die deutsche Gemütstiefe eines Mozart vermochte beinahe 100 Jahre später diesem herzlosen Produkt witzigen Verstandes wieder Leben einzuhauchen, nachdem das Gefühlsmoment in der opera buffa spurlos versunken schien. So war es möglich, selbst demjenigen Werk Mozarts, das die eigentlichste opera buffa Mozarts ist, nämlich „Cosi fan tutte“, bei aller stilistischen, gewollten Leichtigkeit doch nur warmes Gefühlsleben zu verleihen. Eine einzige typische opera buffa außer „Cosi fan tutte“ weist noch wenigstens die Spuren von Wärme und Leidenschaftlichkeit auf, das ist der „Don Pasquale“ mit der Figur des Ernesto. Darum möchte man dieser Oper vom deutschen Standpunkt aus unbedingt

[1] wo auch ein Deutschgeborener, Offenbach, die Vorzüge der opéra comique zur Kunstform der Operette weiterbildete.

den Vorrang lassen vor Rossinis „Barbier". Beide nach Mozart geschrieben, so daß man auch Donizetti keine bahnbrechende Bedeutung deshalb zubilligen darf, weil er schließlich in den Spuren Mozarts wandeln konnte, zeigt eben doch nur „Don Pasquale" „des Geistes einen Hauch", und der gute Wille Donizettis und auch sein tatsächliches Vermögen, Mozart willig und könnend zu folgen, sind entschieden Werte, die ihn hierbei über Rossini stellen.

Mozart, im Verein mit Daponte, der ihm den Text zu „Cosi fan tutte" lieferte, räumte auch sogar in dieser echten Buffo-Oper mit den schon ziemlich verblaßten „typischen Typen" auf. Fiordiligi, Dorabella, Ferrando sind warmblütige Menschen. Nur Despina (s. oben), Don Alfonso, ein spezifischer Raisonneur, wie ihn die opera buffa von Anfang an kannte und der „muntere Liebhaber" Guglielmo, lassen noch die Struktur des alten Klischees erkennen.

Also auch hier wieder: Mozart, überall Mozart!

Die Thomastik-Geige.

Seit Jahrzehnten mühen sich Wissenschaft und Technik, das Geheimnis der altitalienischen Geigen zu ergründen, ohne daß es bisher gelungen wäre, einwandfreie Erfolge auf dem Gebiete zu zeitigen. Das ist um so bedauerlicher, als der Preis für einwandfreie italienische Instrumente ins Ungemessene gestiegen ist, und überhaupt die Zahl der vorhandenen alten Geigen bei weitem nicht der Nachfrage genügen kann. Aber auch andere Gründe müssen uns veranlassen, über die Konstruktion hochwertiger neuer Geigen nachzudenken. Immer stärker hat nämlich das Streichquintett unserer großen Orchester besetzt werden müssen, weil es sonst nicht möglich wäre, den gerade in der modernen Musik stark vermehrten Bläsergruppen die Wage zu halten. Daß aber die Intensität des Gesamtklanges sich durch stärkere Besetzung überhaupt ohne weiteres nicht entsprechend vermehrt, ist eine bekannte Erfahrungstatsache. Man müßte also versuchen, Instrumente zu schaffen, die mehr Ton geben können, wie die bisherigen Streichinstrumente.

Diese und ähnliche Erwägungen brachten Dr. Thomastik in Wien auf den Gedanken, einen ganz neuen Geigentyp zu konstruieren. Da er den Wissenschaftler und Techniker auf das glücklichste in einer Person vereinigt, durfte man auf das Ergebnis seiner 18 Jahre langen Versuche gespannt sein. Vergleichsspiele in den großen Musikzentren, Kammermusikabende usw. sollen dem neuen Instrument Freunde werben, das zwar äußerlich der Violine ähnelt, aber in seinen physikalisch-akustischen Bedingungen und Auswirkungen ein ganz anderes ist, so daß man ihm nicht mit Unrecht einen neuen Namen geben möchte.

Wenn fast alle anderen Erfinder und Veredler des Geigentons darauf bedacht waren, dem Klangideal der Geige, das uns nun einmal mit den italienischen Instrumenten vorschwebt, möglichst nahe zu kommen — ich erinnere da an die Versuche des mathematisch exakten Geigenbaus, an die guten Erfolge, die z. B. der Dresdner Prof. Koch mit seinem Lackierungsverfahren und der damit verbundenen Strukturveränderung des Holzes hatten —, so schwebt Thomastik eine ganz andere Lösung vor.

Er möchte die alte „Resonanzbrettgeige" ersetzt wissen durch eine „Resonanzkastengeige", der man nicht nur Süße und Weichheit als charakteristische Eigenschaften nachrühmen kann, sondern auch eine gewisse Größe, ein Pathos des Tones zusprechen darf. Das entscheidende Merkmal der neuen Geige ist der Steg. Während nämlich der Steg der bisherigen Instrumente auf dem fichtenen Deckel aufsitzt und nur diesen zum Mitschwingen anregt, soll bei der Thomastik-Geige auch die Resonanz des Bodens und damit natürlich auch die des zwischen beiden eingeschlossenen Luftraums ausgenutzt werden, indem der eine Fuß des Steges die Decke durchbohrt und in sinnreicher Konstruktion auf dem Boden des Instruments zu ruhen kommt. So wird die Luft, ähnlich den Blasinstrumenten, zum Träger des Tons. Interessant ist übrigens, daß die Idee in ihren Grundzügen schon einmal in ganz früher Zeit in dem wallisischen Cruth verwirklicht, aber seitdem vergessen worden ist.

Freilich ist dieser Steg, der also wie ein doppelarmiger Hebel wirkt, nur eine der Neuerungen des neuen Geigensystems. Auffällig ist ohne weiteres, daß die kunstvolle Schnecke ganz vermieden wird. Um alle Holzfasern zur Resonanz heranziehen zu können, wird jeder einzelne Teil nach einem bestimmten System abgestimmt. Dabei verwendet Thomastik Saiten, die nach eigenem System gedreht, vor allem umsponnen sind, um das sogenannte „Drahtloswerden" zu vermeiden. Auch sind die geschwungenen F-Löcher verschwunden, oder besser zu beträchtlichen Oeffnungen erweitert, um die Verbindung mit der Außenluft zu erleichtern, und schließlich ist das ganze Instrument aus bestem Ahornholz gebaut.

Das Klangergebnis ist verblüffend. Die Fülle des Tones, besonders in der tieferen Lage, ist derartig, daß man an den Vollklang edler Bratschen erinnert wird. Die störenden Nebengeräusche des Bogens sind fast restlos beseitigt. Das Piano trägt, selbst in den gefürchteten Arpeggien, in ungeahnter Weise. Fast noch stärker zeigen sich die Vorzüge der neuen Bauart an einer Bratsche, die an Edelklang auch von den besten der alten Instrumente kaum zu überbieten sein dürfte.

Ich konnte die neuen Instrumente im Vergleichspiel mit vorzüglichen Geigen hören, und zwar unter den verschiedensten akustischen Bedingungen des vollen und leeren Saales, im Solospiel und in Kammermusik. Die Vorzüge der neuen Instrumente offenbarten sich stets in gleicher Weise. Zweifellos ist hier eine Entdeckung gemacht worden, deren Tragweite in künstlerischer, aber schließlich auch in wirtschaftlicher Art zunächst gar nicht abzuschätzen ist.

Zwar werden sich die Liebhaber der altitalienischen Instrumente schwer mit dem völlig neuen, aber wirklich adeligen Klangcharakter befreunden können. Aber schließlich sucht jede Zeit sich die Instrumente zu schaffen, die sie braucht, und ein Weiterkommen auf dem alten Wege erscheint immer mehr aussichtslos. Die Brauchbarkeit der neuen „Deutschen Geige" steht jedenfalls außer allem Zweifel, und es wäre schon ein unendlicher Fortschritt, wenn durch sie der große Bedarf an volltönenden und edelklingenden Orchesterinstrumenten gedeckt werden könnte. Aber es steht zu erwarten, daß die neuen Geigen mit zunehmendem Alter auch im Solospiel den besten der alten Geigen einen scharfen Wettbewerb liefern werden, denn die Zeit ist nun einmal der wichtigste Faktor für die Veredelung des Klanges bei den Streichinstrumenten. Dr. H. Meißner.

19. Tagung des Vereins Evangelischer Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen in Dortmund.

Der Vorsitzende des Vereins, Musikdirektor Beckmann (Essen), der die weitaus meisten Kirchenmusiker beider Provinzen organisiert hat, gab eine Uebersicht über die von der verfassunggebenden Kirchenversammlung zu Berlin behandelten Fragen. Danach wird mancher der lange gehegten Wünsche Erfüllung finden. Der Kirchenmusiker wird „Aeltestenrecht" in der Gemeinde erhalten, auf Synoden aller Art, im Konsistorium vertreten sein und Kirchenbeamter werden, d. h. die Gemeinde wählt, das Konsistorium bestätigt und stellt ihn an. Das Vereinsblatt „Mitteilungen usw." (Schriftleitung von H. Oehlerking, Elberfeld) wird fortan den Titel „Der evangelische Kirchenmusiker" führen, jährlich 4—6mal erscheinen und neben der Vermittelung geschäftlicher Angelegenheiten Standesfragen behandeln, auch Artikel über Kirchenmusik und andere Gebiete bringen. Anregende Gedanken zeitigte der Vortrag des Organisten de Fries (Dortmund) über das Thema: „Der Organist im 20. Jahrhundert". Der Organist ist heute mehr denn je berufen, durch sein Spiel die Seele des Menschen von der alltäglichen Sorge zu befreien und sie in das Licht ewiger Harmonien emporzutragen. Zu diesem Zweck muß er Künstler und Religionsdiener sein, liturgische Bildung und theologische Kenntnisse besitzen. Die Gemeinde hat die Pflicht, ihn nach dem Maße der für sein Amt aufgewendeten Zeit und Kraft ausreichend zu besolden. Um die Kirchenmusik und das religiöse Leben zu pflegen, müssen Geistlicher und Kirchenmusiker Hand in Hand arbeiten und beide mit kirchenmusikalischen Dingen vertraut sein. Auf Beschluß der Versammlung wird der Vortrag als Drucksache dem Vorsitzenden aller Presbyterien in Rheinland und Westfalen zugestellt. Organist Wiemer (Gelsenkirchen) erörterte aus Anlaß eines besonderen Falles die Frage, ob es zulässig sei, daß ein Pfarrer bei Organistenprüfungen Sachverständiger sei. Ueber die neu eingerichtete Zentralstelle für Kirchenmusik spricht Organist Helm (Essen). Folgende Resolution wird einstimmig angenommen: Die 19. Jahresversammlung Ev. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen spricht ihr Befremden darüber aus, daß zur Prüfung von Organisten, Orgel- und Glockenanlagen wiederholt nichtsachverständige Männer herangezogen würden; sie erwartet, daß in Zukunft mit diesen Aemtern Leute aus dem Kirchenmusikerstande betraut werden. Dringend empfohlen wurde der Ausbau von Synodalvereinigungen. Für 1922 beträgt der Beitrag zum Verein 20 Mk., zum Landesverband (Sitz Berlin) 12 Mk. Die nächste Versammlung wird am 1. Mai 1922 in Dortmund sein, anläßlich des vom Königl. Musikdirektor Holtschneider veranstalteten Bach-Festes. H. Oehlerking.



Essen. Die zweite Hälfte des ersten Konzertwinterviertels setzte mit der Aufführung einer Reformationskantate von U. Hildebrandt seitens des evangelischen Kirchenchores unter Leitung des Herrn Hugo Steinecke bei anerkennenswertem Erfolge ein. Es gibt doch noch verborgene musikalische Veilchen, die verdienten gepflückt zu werden, denn das Werk des wenig bekannten Komponisten ist voller Leben und harmonischer Schönheiten, auch auf die heutige schwere

Zeit zugeschnitten. Das Symphoniekonzert eines neugegründeten Essener Orchesters bot unter der Führung seines Dirigenten Wilh. Schlatter fesselnde Momente. Schlatter erwies sich in der V. Symphonie von Tschaikowsky und in der Begleitung eines Orgelkonzertes von Rheinberger als ein sehr talentvoller Stabführer, der seine Partitur beherrscht und ihrer Musik eigene Impulse zu geben vermag. Zweifellos wird Schlatter noch von sich reden machen. Erika Hehemann, unsere einheimische erstklassige Sängerin, nahm sich einer Anzahl Arien mit Orchester von Mozart mit subtilem Empfinden und echter Musikalität an. Die Vorführung der „Schöpfung" durch den Gymnasialchor mit Orchesterbegleitung und von drei Solisten, die temperamentvolle, hochbegabte Sopranistin Paula Schäferselker an der Spitze, erregte Aufsehen nicht allein durch die verhältnismäßig tadellose Wiedergabe, sondern auch durch eine kostenlose zweimalige Wiederholung vor 4000 Kindern der städtischen Volksschulen; die Stadt Essen wird dem unermüdlichen Leiter Otto Helm dafür Dank wissen und die selbstlose, ideelle Tat nicht vergessen. Dieser Dienst der „sozialen Fürsorge" wurde in anderer Weise betätigt durch das bekannte „Leipziger Soloquartett", das nach einem anregenden Kirchenkonzert den Gasthausangestellten Essens nachts um halb eins in einem religiösen Sonderkonzert Gelegenheit bot, sich auf sich selbst zu besinnen. Karin Branzell (Mezzosopran) von der Staatsoper Berlin hatte im dritten Meisterkonzert der Essener Konzertdirektion nicht den Erfolg, der bei Gesangsgrößen vorausgesetzt werden muß. Ihre weiche, schmiegsame Stimme bezwang, aber die schlechte Aussprache und das häßliche Portamento beeinträchtigten die Wirkung. Gerard Bunks Orgelvorträge (Bach: d moll-Toccata und Reubke: c moll-Sonate) waren meisterlich und des im Ruhme steigenden Künstlers würdig. Heinrich Schlusnus, der vom vorigen Jahre her noch rühmlichst bekannte Baritonist, verzichtete dieses Mal auf virtuose Opernarien und bot uns dafür Liedperlen älterer und neuerer Meister, von denen besonders Trunk und Mattiesen nachhaltigen Eindruck hinterließen. Das vierte Konzert des Essener Musikvereins ragt hervor durch die Tat des Gedenkens an den 25. Todestag Anton Bruckners, dem zu Ehren die IX. Symphonie mit dem daran anschließenden Tedeum aufgeführt wurde. Der gewaltige Zuhörerkreis stand atemlos unter dem Banne dieser genialen Felsenmusik, die Gottesgröße und Gottesnähe atmet und architektonisch wie ein weitumspannender Himmelsdom anmutet. Erschauernd sahen und fühlten wir die geheimnisvolle ewige Kraft, die den Geist vom Menschen trennt, und wir würden es deshalb verstehen, wenn Bruckner, wie man erzählt, die Neunte wirklich „dem lieben Gott gewidmet" hätte. Ich teile die Ansicht des Bruckner-Forschers Dr. Grunsky, daß das Tedeum als letzter Satz des unvollendeten Werkes sich nicht dem Ganzen so anfügt, wie der letzte Satz der Neunten von Beethoven. Unbeschreiblicher Jubel ergoß sich über die Lichtgestalt unseres Fiedler, der den Erfolg auf Chor und Orchester übertrug. Die Solopartien lagen in Händen der ersten Kräfte unseres Stadttheaters. In einer stimmungsvollen Morgenfeier des Pianohauses Hilger sahen wir unsere einheimischen Künstler Hete Wiesel-Meierpeter und Ferdinand Drost, die unter aufrichtigem Beifall Werke von Mozart und Liszt für zwei Klaviere und ein Klavier zu Gehör brachten. Was soll man zu d'Alberts Spiel sagen, der hier auf Veranlassung einer Berliner Konzertdirektion konzertierte? Ich hatte das Gefühl, als wenn er den Komponierschemel auf einige Zeit verlassen wollte, um einmal wieder als Konzertpianist aufzutreten, nicht achtend des verblassenden Glanzes früherer Virtuosengröße. Nach dem unverantwortlichen Schnelltempo, mit dem er die „Appassionata" herunterraste, mußte man annehmen, daß er die Virtuosität über das Kunstwerk stellt. d'Albert scheint nicht die Kraft zu haben, zur rechten Zeit „aufzuhören". Das Paul Lehmann-Quartett führte in seinem zweiten Kammermusikabend wieder eine Anzahl musikalischer Raritäten vor. Die durch Mitwirkung der „Gitarre" bedingten Stücke, nämlich eine Violinsonate von Paganini und namentlich eine Serenade für Violine, Viola und Gitarre von Küffner rückversetzten uns in die Biedermeierzeit, in der unsere Altvorderen im gemütlichen, behaglichen Kreise musizierten, den stürmischen Wellenschlag des Lebens mißachtend und nur der Pflege des Gemüts und des innigen, friedlichen Zusammenseins lebend. Von dieser Anschauung heraus schweigt die Kritik über einen Wertvergleich mit heutiger Musik. Das einzige wertvolle Quartett von Verdi und eine Konzertetüde für Streichquartett von Sinigaglia gaben weiteres Zeugnis von dem feinen Geschmack des Veranstalters. Hannelore Ziegler tanzte, im Auftrage der Essener Konzertdirektion, virtuos, vielseitig, anmutig und „anziehend". Sie gab uns Gelegenheit, in feinster Gestaltung Rhythmus zu sehen. Das Gehör mußte wegen der mangelhaften Musikbegleitung ausgeschaltet werden. Ihr berühmter Name und auch wohl die Amerikaansage füllten den Saal bis auf den letzten Platz. Eine andächtige Gemeinde versammelte sich im dritten Kammermusikabend des Musikvereins um das Gewandhaus-Quartett (Leipzig) und hörte innerlich aus überirdischen Höhen eine edle, abgeklärte, von allen Erdenschlacken befreite Musik, deren Schönheit und Tiefe m. E. nicht mehr zu übertreffen ist. Bei solcher heiligen Handlung müßten Lichter und alles um uns dem Auge entschwinden, damit der Mensch, für Stunden aus der Hast des Lebens befreit, nur seinem Innern leben kann. Beethovens cis moll-Quartett (Op. 131), das großherrlichste Quartett der Gesamtliteratur, ein sonniges Quartett von Haydn (Op. 76 Nr. 4) und ein Quartett von Ewald Sträßer (Op. 42) bildeten den Gegenstand des seltenen Abends. Im vierten Symphoniekonzert spielte Alexander Kosmann, unser I. Konzertmeister, mit gewohnter Virtuosität und einschmeichelndem Ton eine „Spanische Symphonie" von Lalo, die uns an den heute verblaßten brillanten Stil des vorigen Jahrhunderts erinnerte. Die Beliebtheit dieses erstklassigen Künstlers verschaffte ihm herzlichen Beifall. Fiedler dirigierte auswendig die Schumannsche C dur-Symphonie, deren Schwäche im Orchesterkolorit wieder einmal deutlich zutage trat. Denselben Mangel zeigten die Variationen über ein Thema Beethovens von Max Reger. Hätte Reger mit seiner Erfindungskraft eine Straußsche Orchestertechnik vereinen können, dann würde seinen Orchesterwerken wohl ein bleibender Wert und dauernde Benutzung vorausgesagt werden können. — Die Leistungen des aus ca. 500 Mitgliedern bestehenden Volkschores, der den Bruchschen „Odysseus" mit vier namhaften einheimischen Solisten unter Leitung seines Führers A. Honndorf herausbrachte, erregte Aufsehen. Honndorfs zähe, energische und echt musikalische Art, einen solchen Massenchor mit sicherer Hand zu zügeln, muß uns mit Bewunderung und Dank erfüllen schon deshalb, weil dadurch Musikkultur und -schönheit in die Masse hineingetragen wird, die zweifelsohne zur Veredelung der Volksseele führt. — Der Essener Frauenchor trug der nahenden Weihnachtsstimmung durch eine Auswahl seltener einschlägiger Werke Rechnung, von denen besonders ein Chorwerk seines feinsinnigen Leiters G. E. Obsner und eine Weihnachtskantate von Reinecke, die sich der Hilfe jugendlicher Stimmen des evangelischen Lyzeums erfreute, Beifall fand. Konnte man die am Eingang dieses Berichtes erwähnte Aufführung der „Schöpfung" als Ausfluß des Werdens ansehen, so mußte die am Schluß dieses Semesters (18. Dezember) gebrachte Wiedergabe durch den Musikverein als Höhepunkt der Vollendung bezeichnet werden. Mag man noch so sehr der Neutönung sich zuneigen, dem Zauber grundständiger Musik, wie sie uns durch den vielfach verspotteten Haydn geschenkt worden ist, kann ein Mensch mit gesundem Empfinden sich nicht entziehen. Die tonmalerische Kraft, die der „Schöpfung" innewohnt, ist von Beethoven, geschweige von modernen Meistern, nicht übertroffen worden. Solisten, von denen besonders Albert Fischer (Baß) und Eva Bruhn (Sopran) hervortraten, Chor, Orchester und nicht zuletzt unser Fiedler widmeten denn auch mit ganzer Liebe und Begeisterung ihre hohen Fähigkeiten dem herrlichen, unverwüstlichen Werk. — Wenn ich der sonstigen Konzerte durch Männergesangvereine, Kirchenchöre, Solisten und hervorragende Dilettanten nicht besonders gedenke, so bitte ich dieses mir zugute zu halten, denn es ist für einen einzelnen Berichterstatter unmöglich, die Konzertflut restlos hinzuzeichnen. L. Riemann.

Friedrich Kiels 100. Geburtstag wurde hier mit einer Aufführung seiner populärsten Tonschöpfung, des für Einzelstimmen, Chor, Orchester und Orgel geschriebenen Oratoriums „Christus" begangen. Es war der Essener Bach-Verein, der das 1874 erschienene Werk am 16. November (Bußtag) zu Gehör brachte. Der die Aufführung leitende Musikdirektor Gustav Beckmann hat dem Kunstleben einen guten Dienst erwiesen, wenn er das berühmte, durch ein Uebermaß an weltlichen Kompositionen seit etwa 20 Jahren stark in den Hintergrund gedrängte, ja in Vergessenheit geratene Tonstück von neuem auferstehen ließ. Es sei hier daran erinnert, daß Kiels „Christus" in den siebziger und achtziger Jahren in fast allen größeren Städten Deutschlands — in Berlin siebenmal — zur Aufführung gekommen ist und sogar im Auslande (1879 in Neuyork und 1896 in Stockholm) Aufführungen erlebte. Für Essen war die jetzige Aufführung die erste. Den Text hat der Komponist sich selbst nach Bibelworten zusammengestellt und die wichtigen Personen des Dramas sämtlich direkt handelnd eingeführt. Der für musikalisch wirksame Szenen sehr günstig angelegte Stoff ist vom Komponisten auch musikalisch reich bedacht. Die Instrumente sind meisterlich behandelt; das Orchestrale hat einen wunderbaren Wohllaut. Die Chöre sind kontrapunktisch vollendet durchgeführt. Ihre meist fünf- und mehrstimmige polyphone Behandlung ist eine vortreffliche und erzeugt entzückende Tonwirkungen. Obwohl von den technischen Kunstmitteln ein reicher Gebrauch gemacht ist, erscheint alles klar und einfach. Darin zeigt sich die hohe Meisterschaft des Komponisten. — Die Wiedergabe des „Christus" unter der ausgezeichneten Leitung Beckmanns war eine vollendete. Der tüchtige Bach-Chor war seiner nicht leichten Aufgabe durchaus gewachsen. Seine Klangleistungen verdienen hohe Anerkennung. Auch das Orchester löste seine Aufgabe recht brav. Von den Solisten vertrat die wichtige Christus-Partie (sehr hochliegender Bariton) der Opernsänger Karl Eggert aus Kiel mit herrlichem Gelingen. Die Aufführung war eine große, sehr eindrucksvolle musikalische Tat. Das zahlreich erschienene Publikum lauschte den Klängen mit weihevollster Andacht. -e-

*

Nürnberg. Als ein Ereignis, das für unser hiesiges Konzertleben von einschneidender Bedeutung ist, muß die Umgestaltung der alten Katharinenkirche als Konzertsaal verzeichnet werden, die am 25. Sept. unter den Klängen des „Meistersinger"- und „Tristan"-Vorspiels unter Generalmusikdirektor Ballings Leitung ihrer Bestimmung übergeben wurde. Der neue Konzertraum, welcher dereinst den Meistersingern für ihre gesanglichen Uebungen zur Verfügung stand — von Richard Wagner als Schauplatz des 1. Aktes seiner „Meistersinger" verwendet —, hat große akustische Vorzüge, die den zahlreichen bisher hier abgehaltenen Konzerten zu großem Vorteil gereichen. Einen besonderen Anziehungspunkt bilden die zweimal wöchentlich hier stattfindenden Zyklus- und Sonntags-Volkskonzerte unseres trefflichen Philharmonischen Orchesters, das unter der bewährten Leitung des Herrn Kapellmeisters Scharrer und des kürzlich verpflichteten Kapell-

meisters Dr. Maurer steht und in dem ersten Konzertmeister, Herrn Horvath, einen Violinisten von ausgezeichneten Qualitäten besitzt. An Neuheiten kamen hier bisher zwei Orchesterwerke von August Scharrer zur Aufführung, die Ouvertüre „Iphigenie" und eine „Ouvertüre zu einem ritterlichen Spiel", beides Werke, die von den schöpferischen Fähigkeiten des Komponisten beredtes Zeugnis ablegen. Ferner wurden erstmalig hier aufgeführt ein sehr gediegenes Violinkonzert des Schweizers Schoeck, in welchem der besonders für lyrische Stimmungsmalerei sehr begabte Tondichter viel Eigenes zu sagen hat, und die d moll-Symphonie von dem Münchner Komponisten Hermann Bischoff, ein Werk, das inhaltlich und satztechnisch viel Wertvolles enthält. Seine Befähigung für klangliche Wirkungen zeigt sich besonders in dem durch blühendes Orchesterkolorit ausgezeichneten zweiten Satz, während im dritten ungestüm dahinbrausenden Satze sich seine Gestaltungskraft nach der Seite zielsicheren Aufbaues zeigt. Den Höhepunkt der bisher in der Meistersinger-Kirche abgehaltenen Orchesterkonzerte bildete die dreitägige Beethoven-Brahms-Feier. Hier war es besonders Peter Raabe, der dem Fest durch seine hervorragende Dirigentenkunst eine besondere Bedeutung verlieh. Wir hörten unter seiner anfeuernden Leitung von Brahms die D dur-Symphonie und die Haydn-Variationen, von Beethoven die dritte Leonoren-Ouvertüre und die „Fünfte". Frau Erler-Schnaudt (München) war der Brahmsschen Lyrik mit ihrer edlen, in Wohllaut schwelgenden Altstimme eine ideale Interpretin. Das Violinkonzert von Brahms wurde von Felix Berber mit souveräner Technik und klassischer Abgeklärtheit vorgetragen. Prof. Zilcher, der das G dur-Konzert von Beethoven spielte, befestigte seinen Ruf als feinsinniger, technisch und geistig gleich bedeutender Pianist. Für das Trio Op. 70 Nr. 1 und Quartett Op. 51 von Brahms setzte sich das Nürnberger Streichquartett ein (Horvath, Kühne, Kasper, Daucher), dessen künstlerische Bedeutung sich in immer aufsteigender Linie bewegt. Im Trio wirkte der vortreffliche hiesige Pianist, Herr Georg Krug, mit. Das erste Konzert des Philharmonischen Vereins wurde in der Hauptsache von dem Münchner Bariton Paul Bender bestritten, der mit Liedern von Schubert, Wolf und Reger bewies, daß er es verstanden hat, seine herrlichen Gesangsmittel auch für den Konzertgesang zu kultivieren. Der junge Konzertmeister des Stuttgarter Landestheaters, Max Strub, bewährte sich mit der g moll-Sonate von Bach und der Schumannschen C dur-Fantasie als ein durchaus vollrassiger Musiker. Im zweiten dieser Konzerte stellte sich Joseph Pembaur zur Verfügung und errang mit seiner reifen pianistischen Kunst (A dur-Konzert von Liszt) einen ganz ungewöhnlichen Beifall. Der Mahlerschen Musik bringt der größte Teil des hiesigen Konzertpublikums weder Liebe noch Verständnis entgegen. So fand auch die 7. Symphonie, die neben manchem Problematischen doch unleugbare Schönheiten besitzt, nicht die gebührende Anerkennung. An Kammermusikvereinigungen waren bisher hier vertreten: das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das Brahms Op. 67, Beethoven Op. 59 Nr. 1 und Mozart D dur mit hohem klassischem Stilgefühl vortrug, das Trio: Friedberg, Flesch, Hugo Becker, die Brahms Op. 8, Beethoven Op. 70 und Dvorak Op. 65 spielten, und in technischer Feinarbeit und geistiger Durchdringung ganz Vollendetes leisteten. Das Gürzenich-Quartett, dem der feinsinnige Pianist Prof. W. Lampe seine Mitwirkung verlieh, wußte die drei Brahms-Quartette Op. 51, 25 und 59 Nr. 1 in sorgfältigster, geistig hochstehender Ausführung zu blühendem Leben zu erwecken. Ferner ist noch des Münchner Streichquartetts mit dem Primgeiger Jani Szanto zu gedenken, das sich für die beiden Beethoven-Quartette Op. 127 und 59 Nr. 1 mit hervorragendem Gelingen einsetzte, und schließlich des an der Spitze marschierenden Busch-Quartetts. Von Pianisten ist außer dem schon erwähnten Pembaur an erster Stelle Conrad Ansorge zu nennen, der mit einer seine Spielart besonders kennzeichnenden tiefen Verinnerlichung die f moll-Sonate von Brahms und Schumanns C dur-Fantasie spielte. Einen eigenen, von hohem künstlerischem Ernst und gereiftem technischen Können zeugenden Klavierabend gab die Nürnberger Pianistin Frau Maria Kahl-Decker. Fräulein Lankhout (Amsterdam) errang im Rahmen eines Zyklus-Konzertes mit dem Schumannschen a moll-Konzert großen Beifall. Die in den ersten Zyklus-Konzerten auftretenden Gesangssolisten konnten wenig befriedigen; es traten eigentlich nur besonders hervor: Frau Suter-Moser (Zürich) und Frl. Delbran (München). Frl. Anita Portner (Nürnberg) gab in einem eigenen Violinabend sehr wertvolle Proben ihrer viel vermögenden Geigentechnik. Von Violinistinnen konnten sich ferner Frl. Elisabeth Bischoff und Amalie Bauer (München) in einem Zyklus-Konzert durch ihre solistische Mitwirkung berechtigte Anerkennung erwerben. Schließlich verdient auch noch Erwähnung der von dem Dirigenten eines hiesigen Madrigalchores, Otto Döbereiner veranstaltete Abend, welcher der Pflege alter Musik diente und von dem erwähnten Chor und einigen Solisten bestritten wurde, von denen besonders der treffliche Münchner Gambist Christian Döbereiner zu nennen ist. Erich Rhode.

•

Weimar. Die trüben wirtschaftlichen Verhältnisse, verbunden mit den gewaltigen Preissteigerungen auf allen Gebieten, machen sich in diesem Jahr in bezug auf unser sonst so reges Konzertleben besonders fühlbar. Während wir sonst von auswärtigen Künstlern fast überschwemmt wurden, ist in diesem Jahr kaum ein solcher von Bedeutung zu uns gekommen. Kommt allerdings hinzu, daß der so rührige Konzertarrangeur Buchmann, der uns mit mancher hervorragenden Kraft bekannt machte, seine Tätigkeit leider eingestellt hat. Weder Klavierspieler noch Geiger, außer Burmester, haben sich hören lassen, und von Sängerinnen war es nur die einst hier so gefeierte Selma vom Scheidt, die auf ihrem Spezialgebiet des Volks- und Kinderliedes von neuem entzückte. Das Interesse konzentrierte sich daher um so stärker auf die Abonnementskonzerte des „Deutschen Nationaltheaters" unter der Leitung von Leonhard. Während im ersten Konzert der hier sehr geschätzte Pembaur die Zuhörer zu spontanen Beifallsbezeugungen hinriß — er spielte mit hinreißendem Feuer das A dur-Konzert von Liszt —, mußte der Solist des zweiten Abends eine Enttäuschung bereiten. Ernst Latzko spielte mit viel darauf verwandtem Fleiß und mit ehrlicher Hingabe das zweite Klavierkonzert von Sergei Rachmaninoff, konnte aber keinerlei Interesse erwecken, da ihm zur solistischen Tätigkeit außer seiner einwandfreien Technik alles das fehlt, was nötig ist, um das Bindeglied zwischen ihm und dem Hörer herzustellen. Der Abend selbst war nur neurussischen Komponisten gewidmet und brachte neben dem teilweise sehr schönen Klavierkonzert von Rachmaninoff noch eine Symphonie von Igor Strawinski und ein „Feuerwerk" betiteltes Orchesterstück von demselben Autor. Eine glückliche Hand hat hier Karl Leonhard nicht gehabt und man war allgemein nicht davon zu überzeugen, daß es notwendig war, einen ganzen Abend Ausländern zu widmen, wo die ganze Welt auf uns herumtritt, und so und so viele deutsche Komponisten auf Aufführung warten, zumal die Werke Strawinskis kaum nachhaltig zu interessieren vermochten. Die Oper brachte eine Erstaufführung von Pfitzners „Armer Heinrich", die sich als eine sehr verdienstvolle Tat herausstellte und als ein würdiger Auftakt bezeichnet werden kann zur bald bevorstehenden Aufführung des „Palestrina". Eine Neueinstudierung der „Salome" von Richard Strauß erreichte nicht die Höhe der Erstaufführung vor etlichen Jahren, wo Paula Ucko die Titelrolle verkörperte; Bedeutendes gab das Orchester, Strathmann und Strack als Jochanaan und Herodes waren hervorragend. Auch eine Walküren-Aufführung konnte nicht restlos befriedigen. Ganz abgesehen von der unzulänglichen Besetzung der Sieglinde durch Frau Paulsen fehlte dem Ganzen die große Weihe. Ernst Latzko als Dirigent ist nicht jene Poesie eigen, ohne die man ein solches Werk nicht leiten kann. Einen herben, in des Wortes wahrster Bedeutung unersetzlichen Verlust hat unsere Bühne durch den Tod Rudolf Gmürs erlitten. Was dieser gewaltige Künstler für unser Theater war, das können nur die begreifen und verstehen, denen es vergönnt war, seine Kunst zu erleben. Was Gmür für die Bühne schuf an Gestalten, steht so abseits vom Altgewohnten, daß man nur mit wehmütiger Trauer daran denken kann, diese Gestalten nicht mehr sehen zu können, und nichts vermochte die Verehrung seitens der Künstler, seiner Kollegen selbst treffender zu kennzeichnen als die Worte, die Hofschauspieler Schreiner an seinem Sarge sprach: „Wir beugen uns ehrfurchtsvoll vor deinem Genius". Mit Rudolf Gmür ist einer der größten Künstler Weimars dahingegangen, ein Genie, dessen Name für alle Zeiten mit der Kunst Weimars eng verknüpft sein wird. Gustav Lewin.

•

Wiesbaden. Die erste Hälfte des Musikwinters hat uns mit einer Fülle von Kunstgenüssen überschüttet. Besonders zu erwähnen: die Aufführung von Händels selten gehörtem, dramatisch wirkenden Oratorium „Saul" durch den Cäcilienverein unter Leitung des neuerwählten Dirigenten Mannstädt, dem langjährigen Kapellmeister unserer Oper, der uns in den Theaterkonzerten auch Liszts „Dante-Symphonie" und eine sehr anregsame Symphonie von Rachmaninoff bescherte. Als Gastdirigent verhalf der Kölner Kapellmeister Klemperer der herrlichen 7. Symphonie von Bruckner zu glänzendem Triumph. Mit dem Kurorchester brachte Schuricht an Neuheiten: die ziemlich scharf gewürzte moderne Tondichtung „Schlemihl" von Reznicek, eine farbensprühende „Burleske" von Ed. Moritz, und von demselben Komponisten als Uraufführung drei von Baritonist Schey gesungene „Tagore-Lieder" mit interessant geschriebener Orchesterbegleitung; ferner die „Musik für Orchester" von Rudi Stefan und das „Romantische Klavierkonzert" von Jos. Marx, welches W. Gieseking mit wirklich romantischer Einfühlung phantasievoll verlebendigte. Im Künstlerverein haben zwei neue Streichquartette: das pikant erfundene cis moll- von Reznicek und das meisterwürdig gearbeitete, wertvolle G dur-Quartett von Kaspar Schmid Aufsehen gemacht: jenes durch die Klingler-, dies durch die Leipziger Gewandhaus-Quartettisten gespielt. Das ungemein fesselnde Streichquintett von Bruckner lehrte uns der hier neuengagierte städtische Konzertmeister Bergmann und Genossen kennen und lieben. Im Staatstheater fand noch zuletzt die Uraufführung des burlesken Traumspiels „Die Hochzeit des Faun" von B. Sekles statt, über die bereits berichtet wurde. O. D.



— Das Friedrich-Theater in Dessau (ehemaliges Hoftheater) ist völlig abgebrannt. Die zu einer Probe darin versammelten Künstler und das Personal konnten sich nur mit Mühe retten. Leider fanden aber zwei Personen, die Kammersängerin Herking und ein Theaterfriseur den Tod in den Flammen. Die Vernichtung des Theaters ist für die Stadt Dessau wie für das anhaltische Land ein

großer Verlust. Um die Angestellten nicht ihres Unterhaltes zu berauben, soll der Theaterbetrieb in einem geeigneten Saal weitergeführt werden.

— Anläßlich der 25. Wiederkehr des Todestages von Johannes Brahms beabsichtigt die Stadt Essen, ein Brahms-Fest zu veranstalten.

— Die diesjährige Schulmusikwoche wird voraussichtlich in Köln oder Essen stattfinden.

— Der Intendant des Halleschen Stadttheaters, Leopold Sachse, ist als Nachfolger von Dr. Löwenfeld zum Direktor des Stadttheaters in Hamburg gewählt worden. Sachse übernahm das Stadttheater Halle 1915 im Kriege und stellte den ganzen Betrieb auf eine andere Basis, indem er nicht Stück um Stück mit wenig Proben herauswarf, sondern die Neueinstudierungen aufs sorgfältigste ausfeilte. Ein besonderes Verdienst erwarb er sich um die Oper, und zwar um die Wiederbelebung älterer Werke (Pergolesis „La serva padrona", Martin y Solers „Una cosa rara", Donizettis „Don Pasquale", Cimarosas „Heimliche Ehe"). Als hervorstechende Taten wären noch zu nennen die Aufführungen von Cornelius' „Gunlöd" und „Barbier von Bagdad", von Richard Strauß „Der Bürger als Edelmann" und „Ariadne auf Naxos", von Ennas „Gloria Arsena"; sodann eine Pfitzner-Woche mit dem „Armen Heinrich" und dem „Christelflein", Kloses „Ilsebill", Korngolds „Violanta" und „Der Ring des Polykrates"; weiter Neueinstudierungen von „Fidelio" und den „Meistersingern" (mit den Aufsehen erregenden Dekorationen von Prof. Tiersch). P. Kl.

— Das Stadttheater in Halle a. S. trat mit einer ungewöhnlich glänzenden Neueinstudierung von Wolf-Ferraris „Die neugierigen Frauen" hervor. Von dem Werke gehen noch heute die feinsten Reize aus, denn der Komponist schöpft aus einer reichen musikalischen Quelle und weiß ebenso gewählt als interessant zu instrumentieren. Wenn auch die Handlung ziemlich klein anmutet, so liegt doch Laune und Witz darin. Kapellmeister Oskar Braun ließ die ungezählten Schönheiten der Partitur ganz unaufdringlich aufleuchten und Leopold Sachse hatte dem Werke einen geschmackvollen szenischen Rahmen gegeben. In der Besetzung der Rollen sind vor allen zu nennen: Henriette Böhmer (Beatrice), Hilde Voß (Rosaura), Anna Enghardt (Colobina), August Roesler (Pantalone), Cornelius Barck (Ottavio), Willi Sonnen (Lelio), Siegmund Matuzewski (Florindo). Als Arlechino gab Arthur Heyer, ein noch junger Künstler, eine starke Talentprobe. Das Material berechtigt nach Charakter, Volumen und Ausdruckskraft zu den besten Hoffnungen. Viel Reiz erhielt die Vorstellung dadurch, daß die drei typischen Figuren der italienischen „commedia dell' arte" in dem üblichen Narrenkostüm auftraten, während die übrigen Darsteller in historischem Gewand (Rokoko) erschienen. P. Kl.

— In einer Versammlung der Ortsgruppe Heidelberg der Deutschen Musikgesellschaft sprach im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Kapellmeister Robert Hernried (Mannheim) über ein Teilgebiet seiner Forschungen auf dem Gebiete der Modulations- und Harmonielehre. Der Redner behandelte in seinem Thema die Wechseldominanten, die er — nach Aufzeigung ihrer Wirksamkeit als Modulationsmittel — eingehend in ihrer Stellung als Erweiterung der Dur- und Moll-Kadenz besprach. Die beifällig aufgenommenen theoretischen Ausführungen wurden durch zahlreiche Erläuterungen am Flügel unterstützt.

— In den letzten Symphoniekonzerten des Pfälzischen Landes-Symphonieorchesters, die unter Leitung des Generalmusikdirektors Ernst Boehe in den Städten Pirmasens, Speyer, Zweibrücken, Kaiserslautern, Neustadt a. H., sowie in Heidelberg stattfanden, wirkte als Solistin Frau Gertrude Weinschenk (Mainz) sehr erfolgreich mit. Die junge Künstlerin fand dank ihrer wohlgeschulten, tragfähigen und sympathischen Stimme mit dem beseelten Vortrag von Regers „An die Hoffnung" und einer warm empfundenen Wiedergabe von Mahlerschen Liedern mit Orchesterbegleitung bei Publikum und Presse ungeteilten Beifall.

— Kammersängerin Lola Artot de Padilla (Berlin) und Kammersänger Max Krauß (München) veranstalteten im Haag zugunsten der notleidenden deutschen Geistesarbeiter ein Konzert, das begeisterten Beifall erweckte.

— Alfred Schattmann und Kurt v. Wolfurt sind als Musikreferenten an die neue große Berliner Tageszeitung „Die Zeit" verpflichtet worden.

— Als Lehrer einer Ausbildungsklasse am Holtschneiderschen Konservatorium wurde der Pianist Herr Ottersbach aus Köln, Inhaber des Ibach-Preises, berufen.

— Kapellmeister Fritz Reiner hat als Konzertdirigent im Augusteo in Rom außerordentlichen Erfolg errungen.

— Walter Gieseking spielte auf Einladung der Società del Quartetto in Mailand, der ersten Konzertgesellschaft Italiens, und erzielte auch dort einen beispiellosen Erfolg bei Presse und Publikum. Den größten Erfolg hatte Walter Gieseking mit Bach und Liszt; aber auch mit Debussy und Ravel erzielte der Künstler eminente Wirkungen.

— Maria Ivogün hat bei ihrem ersten Auftreten als „Gilda" in der Chicago Opera einen außergewöhnlichen Erfolg gehabt.

— Die junge Münchener Geigerin Elisabeth Bischoff fand in einem Orchesterkonzert in München unter Leitung von Franz Hoeßlin mit der Erstaufführung des Violinkonzerts von E. v. Dohnanyi bei Publikum und Presse starken Beifall.

— Musikdirektor Walter Schmidt in Brandenburg (Havel), der im vorigen Jahre sein 25jähriges Dienstjubiläum als Organist und Chordirigent an St. Katharinen unter großer Beteiligung städtischer und kirchlicher Behörden gefeiert hatte, beging in diesen Tagen seinen 50. Geburtstag. Am Vorabende veranstaltete er mit dem von ihm gegründeten Brandenburger Orchesterverein, in seinem Stamme aus Musikliebhabern zusammengesetzt, ein Konzert mit Haydns c moll-Symphonie, Beethovens Klavierkonzert und Bruchs Violinkonzert in g moll.

— In Karlsruhe fand die Uraufführung der Oper „Liebesnacht" von Alfred Lorenz statt. Den Erfolg des Werkes schreibt man allein der stimmungsvollen und reizvoll instrumentierten Musik Lorenzens zu, während das Textbuch von Rudolf Lothar als schwaches Machwerk bezeichnet wird.

— Die vor kurzem verstorbene schwedische Sängerin Christina Nilsson hat zur Verwendung für Stipendien dem Stockholmer Konservatorium 3000 Pfund Sterling und dem Pariser 2000 Pfund Sterling vermacht.

— Dr. Stephan Temesvary (bisher Korrepetitor am Stuttgarter Landestheater) ist als Nachfolger Mengelbergs Dirigent des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. geworden.

— Das symphonische Vorspiel „Simson" von Franz Philipp (Freiburg) hatte bei seiner Aufführung in Berlin unter Camillo Hildebrandt (mit dem Blüthner-Orchester) einen sehr lebhaften Erfolg.



Vermischte Nachrichten



— Unter der Ueberschrift „Enthüllungen über die Revalo-Geige" veröffentlicht Paul de Wit in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" die nachfolgenden Zeilen, die wir (mit einigen Kürzungen) wiedergeben, weil die Reklame für die Revalo-Geigen namentlich in Berlin mit riesigem Aufwand und in nicht ungeschickter, den Nichtfachmann täuschenden Art arbeitet. „Zu Anfang vorigen Jahres beschäftigte die angebliche Erfindung des in Bergedorf bei Hamburg wohnenden Spiritisten Ohlhaver die Oeffentlichkeit. Bekanntlich behauptete dieser, auf okkultem Wege durch ein Medium, nämlich seine eigene Frau, von dem erschienenen Geiste Stradivaris ein Mittel zur Klangverbesserung der Geigen erhalten zu haben. Er behauptete, durch dieses ihm auf Geisterwege übermittelte Verfahren aus der einfachsten Geige ein Instrument herstellen zu können, das dieselben Eigenschaften besitze wie eine echte altitalienische Meistergeige. Seine Vorführungsinstrumente bezeichnete er mit dem Namen „Revalo"-Geigen; das ist sein Name von hinten gelesen. Es gibt ja nun eine gewisse Art von Menschen, die nicht alle werden, und bei denen zieht so etwas. Trotz der ablehnenden Haltung aller Kenner- und Fachkreise, die für diese „Geisterinstrumente" mit Recht nur ein Lächeln hatten, ist es dem mit einer großen Reklame arbeitenden Revalo-Bunde (sollen doch mehr als 500 000 Stück der Schrift „Die Toten leben" verbreitet worden sein) gelungen, eine Menge Leichtgläubiger (darunter sogar angesehene Musiker) zu finden, die unter dem suggestiven Einflusse dieser Reklame auf die spiritistische Wundergeige schwören. Nur so läßt es sich erklären, daß man dem „Erfinder" Ohlhaver die Summe von einer Million Mark (!) für sein phantastisches Geigenveredlungsverfahren zahlte, daß sich unter dem Namen „Revalo-Tonveredlungs-A.G." in Berlin ein Aktienunternehmen bildete, an dem das Konzertbureau Wolff angeblich stark beteiligt sein soll, und daß das Philharmonische Orchester in Berlin unter Arthur Nikischs Leitung zurzeit sogar die „Revalo"-Geigen in öffentlichen Konzerten vorführt." (Folgt der Abdruck einer wenig schmeichelhaften Kritik von Dr. L. Schmidt über ein Orchesterkonzert mit Revalo-Instrumenten.) „Mit der ganzen Geistergeschichte, die ja, wie schon erwähnt, in allen ernst zu nehmenden Kreisen mit der gebührenden Heiterkeit aufgenommen wurde, räumt nun eine vor kurzem erschienene Schrift des Bücherrevisors A. Pichinot in Sande bei Bergedorf (Waldstraße 49), betitelt „Der Revalo-Bund im rechten Lichte", gründlich auf. Pichinot stellt vor allem fest, daß die angeblich auf „spiritistischem Wege" inspirierte sogen. „Tonverbesserungserfindung" nicht von Ohlhaver stammt, sondern von seinem Mitarbeiter Anton Mau in Bergedorf." Aus Pichinots Schrift sei das folgende zitiert: „Eine Erfindung ist die Revalo-Geige nun allerdings nicht, sondern es handelt sich bei derselben nur um ein Verfahren zur Tonverbesserung, und dieses ist von Hinrich Ohlhaver und Anton Mau gefunden.... Alles, was Ohlhaver nun über Geigen und Geigenbau wissen mußte, darüber befragte er stets seinen Mitarbeiter Anton Mau in Bergedorf, der ihm darüber umfassende Auskunft gegeben hat, dessen Namen Ohlhaver in seinem Buche (Seite 135) aber nicht nennt. Auch die richtige Einstellung von Stimmstock und Steg war die Arbeit von Anton Mau, so daß für Ohlhaver, der in Chemie bewandert ist, nur die Zusammenstellung des Anstrichs überblieb, der die Holzporen vor dem Eindringen des Lacküberzuges schützen sollte. Daß es hierauf ankomme, stand in einem der gedruckten „Bücher" über Geigenbau, die Ohlhaver gekauft hatte. Vor der Oeffentlichkeit mußte der Miterfinder Anton Mau zurücktreten, damit Ohlhaver besser in der Lage war, die „Geigenerfindung" auf die Einwirkung der Tischklopfgeister zurückzuführen und sie als okkulte Erfindung auszugeben. So veröffentlichte er denn am 5. Oktober 1920 in dem „Obervogtländischen Anzeiger" die mehr dreiste als wahre Erklärung: „Die Erfindung ist okkulten Ursprungs. Die Quelle ist Antonio Stradivari".... Daß es Herrn Ohlhaver aber bei seiner Geigen-

reklame auf eine Unwahrheit nicht ankommt, ergibt sich aus dem Zusammenhalt seiner folgenden Erklärungen: In Markneukirchen sagte und schrieb er, daß Ausländer verlockende Angebote für seine Erfindung gemacht hätten, auf die er nicht reagiert habe, weil der Verkauf dieser Erfindung ins Ausland den Tod der deutschen Geigenbaukunst bedeuten würde. Von solchem Edelmute weiß aber der gleich darauf an die Ehefrau seines Miterfinders gerichtete Brief nichts mehr, worin Ohlhaver schreibt: „In Hinsicht auf unsere Geigensache möchte ich wünschen, daß wir mit Holland zurechtkommen." Der Vollständigkeit halber soll hier noch erwähnt werden, daß nach Herstellung der ersten Geige nach dem Revalo-Verfahren die Erfindung von beiden Erfindern als hoffnungslos aufgegeben war, und daß Hinrich Ohlhaver die erste Geige, deren Ton zwar schon gut war, die aber keine Tragweite besaß, für 60 Mk. an seinen Bruder verkauft hatte. Reichlich ein Jahr später borgte sich Mau die Geige — und, welches Staunen! Jetzt hatte die Geige Tragweite. Bei der ersten Anfertigung hatte Ohlhaver nämlich über den ersten Anstrich (in welchem die Erfindung hauptsächlich besteht) einen zweiten Anstrich von gewöhnlichem Fußbodenlack aufgetragen und dieser letztere war inzwischen aufgerissen, so daß die Luft Zutritt zu der darunter liegenden Schicht nehmen konnte. Damit aber war dann wirklich die Erfindung geglückt. Diese Erfindung hätte sich ohne Tischklopfen ebensogut machen lassen, ja, meines Erachtens hat sie nicht das geringste damit zu tun, denn wenn Signor Stradivari wirklich gekommen wäre, um Herrn Ohlhaver einen Gedanken anfliegen zu lassen, so hätte er wohl auch den zweiten Gedanken, keinen Fußbodenlack zu verwenden, mit anfliegen lassen können, und er wäre auch wohl eher gekommen, denn die erste Geige war schon sechs Monate lang fertig. Nun ist die Geigenerfindung untergebracht (in der „Revalo-Tonveredlungs-A.G." nämlich). Geholfen ist aber nur dem einen der Erfinder, dem Herrn Ohlhaver, der eine Million erhalten hat und der nun allen mit Erpressungsklagen droht, welche die Rechte seines Miterfinders, der selbst an das Krankenlager gefesselt ist, zu vertreten suchen." (Der Ausgang des Gerichtsverfahrens, das A. Mau zu seinem Recht verhelfen soll, geht uns hier nicht weiter an. Wichtig ist nur zu wissen, was man von Ohlhaver und seiner „Umkehrung" zu halten hat. D. Schriftl.)

— Daß der Nürnberger Trichter selbst in Nürnberg nicht mehr zu haben ist, wußte man schon seit geraumer Zeit. Daß aber der Nürnberger Stadtrat einen Intendanten, der seine Berufung ans Nürnberger Stadttheater durch Schmiergelder zum mindesten gefördert hat (die Tatsache, daß Stuhlfeld vor seiner Berufung an ein Mitglied des Theaters wiederholt Geld geschickt hat „teils um eine persönliche Notlage des Empfängers zu lindern [! ! die Stadtväter sollen dabei Tränen der Rührung vergossen haben], teils um die Tätigkeit, die der Empfänger für die Kandidatur Stuhlfeld entfaltete, zu vergüten, und wohl auch zu dem Zwecke, das Geld zur Ueberwindung von Widerständen gegen die Kandidatur Stuhlfeld zu verwenden" ist, nach den M. N. N., dem Stadtrat durch den Theaterreferenten Dr. Fischer als Resultat seiner Untersuchungen bekannt gegeben worden), daß dieser Stadtrat diesen Intendanten nicht nur nicht schleunigst entläßt, sondern ihn mit der prächtigen Schlußfolgerung hält, das verurteilungswürdige Verhalten liege ja vor der Anstellung des würdigen Herrn als städtischen Beamten, das ist doch neu und stinkt in seiner verheerenden Würdelosigkeit geradezu zum Himmel, um so mehr als die Affäre Stuhlfeld-Kähler, in der die unsaubere Handhabung des Geldes ja auch die wichtigste Rolle spielte, ja kaum erst schwerste Bedenken wachgerüttelt hatte. Die Nürnberger Stadtväter scheinen dem sprichwörtlichen „Nürnberger Trichter" die „Nürnberger Stuhlfeldereien" anreihen zu wollen. Es wird höchste Zeit, daß der „Deutsche Bühnenverein" und die „Bühnengenossenschaft" sich der Nürnberger Verhältnisse annehmen, da die Vorliebe des Nürnberger Stadtrates für seinen Intendanten nachgerade eine Gefahr für das Ansehen des ganzen deutschen Bühnenwesens wird.

* * *

Verspäteter Versand von Heft 10.

Dieses Heft konnte bedauerlicherweise zum Teil nicht an dem ursprünglich vorgesehenen Tage, nämlich am 16. Februar, erscheinen, weil infolge des Eisenbahnerstreiks der Versand der durch einen Teil des Buchhandels und die Post von Leipzig ausgehenden Exemplare erst mit großer Verspätung möglich war. Auch nach Beendigung des Streiks dauerte es noch geraume Zeit, ehe der Bahnverkehr soweit wieder im Gang war, um die Sendung auf den Weg zu bringen. Wir bitten, diese Verzögerung, an der wir keine Schuld haben, zu entschuldigen.

Die Expedition der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 9. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 2. März, des nächsten Heftes am 16. März.

An unsere verehrten Leser!

Als wir im Herbst vorigen Jahres notgedrungen den Bezugspreis unserer Neuen Musik-Zeitung erhöhen mußten, glaubten wir annehmen zu dürfen, daß nunmehr ein gewisser Stillstand in den Preissteigerungen der Herstellungskosten eintreten werde. Leider sahen wir uns hierin gründlich getäuscht; denn der im Sommer festgesetzte, vom 1. Oktober 1921 an gültige neue Preis war tatsächlich schon bei seinem Inkrafttreten überholt. Wir brauchen wohl nicht eingehend zu erörtern, welch eine sprunghafte Aufwärtsbewegung im letzten Halbjahr sämtliche Herstellungskosten erfahren haben. Alles bisher Dagewesene wurde durch diese neue Teuerungswelle weit übertroffen. Jedermann hat es ja am eigenen Leibe erfahren, wie in besagtem Zeitraum die Verhältnisse sich überstürzten und die Teuerung von Woche zu Woche zunahm. Die Preise für Papier, Satz und Druck, für Notenstich, Druckstöcke, Gehälter, Frachten, Postgeld, wie alle Rohstoffe, überhaupt sämtliche Geschäftsunkosten sind derart ungeheuer emporgeschnellt, daß die Herausgabe unserer Zeitschrift mit sehr bedeutenden Verlusten für uns verbunden war, ja sie würde in Zukunft ganz in Frage gestellt sein, wenn nicht durch erhöhte Bezugsgebühren ein teilweiser Ausgleich für die sehr erheblichen Mehrkosten geschaffen würde.

Wir mußten uns daher entschließen, mit Wirkung vom 1. April 1922 einen neuen Preis festzusetzen. Dieser beträgt

Mark 16.— vierteljährlich

bei Lieferung innerhalb Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns und der Tschecho-Slowakei, — Mk. 32.— nach dem übrigen Ausland.

Bei Kreuzbandbezug beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs Mk. 22.—, nach Ungarn und der Tschecho-Slowakei Mk. 28.— und nach dem übrigen Ausland Mk. 44.— einschließlich Versandgebühr.

Durch den unvermeidlichen neuen Aufschlag wird, wie schon angedeutet, unser Mehraufwand nur teilweise gedeckt; es steht heute schon fest, daß das fernere Erscheinen der Neuen Musik-Zeitung ohne Opfer unsererseits nicht denkbar ist. Tatsächlich stellt sich der neue Preis immer noch wesentlich niedriger als der verwandter Fachzeitschriften. Umsomehr dürfen wir hoffen, daß unsere Leser uns die Treue halten werden. An uns soll es nicht fehlen, alles daran zu setzen, daß unser Blatt seine Stellung als führende Musikzeitschrift behauptet.

Stuttgart, im März 1922. **Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 3.—, im Ausland Mk. 6.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Arthur Nikisch †.

Mitten heraus aus einem arbeitsreichen und an äußeren Ehrungen selten glanzvollen Leben wurde Arthur Nikisch von einer heimtückischen Krankheit hinweggerafft. Der Heimgang des bedeutenden Dirigenten hat eine Lücke gerissen, die unausfüllbar ist, und tiefste Trauer herrscht an seiner Bahre. Eine Welt steht erschüttert, eine Welt, die seine feine weiße Hand so oft aus dem öden Einerlei des Alltags in die reine Sphäre edelsten Kunstgenusses hinübergeleitet hat.

*

Arthur Nikisch wurde am 12. Oktober 1855 zu Szent Miklos in Ungarn geboren, absolvierte seine Musikstudien am Wiener Konservatorium unter Hellmesberger (Violine) und Dessoff (Komposition), verließ 1874 preisgekrönt die Anstalt, um als Geiger in das Wiener Hofopernorchester einzutreten. Von hier aus engagierte ihn vier Jahre später Angelo Neumann auf die nachdrückliche Empfehlung Dessoffs als Chordirektor an das Leipziger Stadttheater. Nikisch trat sein neues Amt als Nachfolger Viktor Neßlers an, aber schon nach drei Monaten wurde ihm die selbständige Einstudierung und Direktion der Operette „Jeanne, Jeannette und Jeanneton" von Lacome übertragen. Die Aufführung machte Aufsehen, so daß ihm schon kurze Zeit darauf Halévys Oper „Der Blitz" anvertraut werden konnte. Wieder war der Erfolg ganz außergewöhnlich. Nun faßte Angelo Neumann den Mut, das vielverheißende Talent vor eine besondere Probe zu stellen und überließ ihm den „Tannhäuser". Die Werke, die Nikisch bisher dirigiert hatte, waren im Alten Theater aufgeführt worden, wo damals die Büchnerische Kapelle den Theaterdienst versah. Der „Tannhäuser" nun sollte zum ersten Male Nikisch und das Städtische Orchester zusammenführen. Dieses aber weigerte sich, unter „diesem jungen Menschen" auch nur in der Probe zu spielen. Da räumte Neumann dem Orchester das Recht ein, auf dem einmal gefaßten Beschluß beharren zu dürfen, wenn es zuvor die Ouvertüre unter Nikisch gespielt haben würde. Das Orchester war einverstanden. Kaum war der letzte Ton verklungen, als die Musiker den jungen Dirigenten auf das herzlichste beglückwünschten und widerspruchslos die Probe fortsetzten. Von diesem Tage an datiert Nikischs glänzender Aufstieg. Schon im folgenden Jahre übernahm er gemeinsam mit dem neu eintretenden Anton Seidl den Posten des ausscheidenden Ersten Kapellmeisters Joseph Sucher, eine Stellung, die er später unter der Direktion Max Staegemann sieben Jahre allein innehatte. 1889 verließ er Leipzig, ging als Dirigent der berühmten Symphoniekonzerte nach Boston, von hier 1893 als Operndirektor nach Pest und kehrte 1895 nach Leipzig zurück, um als Nachfolger Karl Reineckes die Leitung der Gewandhauskonzerte zu übernehmen.

In dieser Stellung wirkte Nikisch bis an sein Lebensende. Trotz seiner angespannten Tätigkeit fand er noch die Zeit, die Philharmonischen Konzerte in Berlin und Hamburg zu leiten und ausgedehnte Konzertreisen zu unternehmen. Sein Weg führte ihn in aller Herren Länder, nach Paris und London, nach Italien und Amerika. Aber ganz besonders zog ihn sein slawisches Blut nach Rußland hin, das den unvergleichlichen Interpreten Tschaikowskys geradezu abgöttisch liebte. Zeitweilig war Nikisch auch Studiendirektor am Leipziger Konservatorium und — allerdings nur eine Spielzeit — Operndirektor des Leipziger Stadttheaters. Im Jahre 1901 erhielt er den Titel eines Kgl. Sächs. Professors und 1917 wurde er zum Geh. Hofrat ernannt. Aber nichts hat so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, wie die Verleihung des Dr. h. c. durch die Leipziger Universität anläßlich seiner fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit am Gewandhaus.

*

Arthur Nikisch war als Dirigent der letzte Träger einer großen Tradition, die sich an die Namen eines Mahler, Mottl, eines Schuch knüpft. Er stand vermittelnd zwischen der Gegenwart und einer Zeit, der ein Wagner und Liszt, ein Brahms und Bruckner den Stempel aufgedrückt hatten. Seine große Liebe galt dem Bayreuther Meister, und eine Aufführung irgend eines der Wagnerschen Musikdramen unter seiner Leitung ist jedem, der einmal das Glück gehabt hat, ihr beizuwohnen, als Erlebnis unauslöschlich ins Gedächtnis gegraben. Aber seine Liebe machte ihn nicht einseitig, und als er an die Spitze des Gewandhauses und damit des Leipziger Musiklebens überhaupt trat, brach eine neue Aera an. Das altehrwürdige, berühmte Kunstinstitut war unter Reinecke im Laufe der Jahre zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken und zu einer Hochburg der Reaktion geworden. Das wurde mit einem Schlage anders und in kurzer Zeit hatte das Gewandhaus seinen alten Ruhm wieder erlangt.

*

Die Eigenart des Dirigenten Arthur Nikisch ist nicht ganz leicht in Worte zu fassen. Das, was sein Orchester von anderen unterschied und auch den Laien unmittelbar gefangen nahm, war dessen Klangeigenart. Ihm entlockte er einen berauschenden Wohllaut, und dieser Wohllaut ging ihm über alles, ging ihm so weit, daß er ihm das Primäre war, aus dem heraus er erst das Kunstwerk gestaltete. Das machte beispielsweise seine Brahms-Interpretation zu einer Merkwürdigkeit, denn im Gegensatz zu anderen betonte er nicht die Härten der Brahmsschen Symphonik, sondern milderte sie derart, daß es schien, als habe der in seinem Wesen spezifisch nordische Meister eine klingende Sprödigkeit nie gekannt. Diese Art Nikischs verhalf vor allem Bruckner überhaupt erst zur Anerkennung. Unter seinem Zauberstab spürte man kaum mehr das Brüchige seiner Architektur. Und als Bruckner-Dirigenten muß man Nikisch erlebt haben, wenn man den ganzen Nikisch erfassen will.

Mit jedem Orchester, vor dem er stand, war Nikisch vom ersten Augenblick an verwachsen. Ein Blick, eine leichte Andeutung mit der Hand genügten, um die Musiker ihr Letztes hergeben zu lassen. Seine elegant-lässige Haltung straffte sich vor dem Orchester und strömte ungeahnte Energien aus. Die

Anmkg. d. Schriftltg.: Diese allgemeine Würdigung des großen Dirigenten durch unsern Leipziger Mitarbeiter konnte im vorigen Heft leider nicht erscheinen, da sie infolge des Eisenbahnerstreiks zu spät in unsere Hände kam.

tief melancholischen Züge seines Gesichts belebten sich, widerspiegelten seine Empfindungen, und es war seinen Musikern ein leichtes, seinen Intentionen Folge zu leisten.

Daß die auf dem Klang beruhende Eigenart seines Orchesters auch ihre Nachteile hatte, haben mußte, liegt auf der Hand. Denn in das Meer von Wohllaut tauchte Nikisch alles, was Musik ist. Wo diese seine Eigenart den Werken entgegenkam, wie z. B. bei den Romantikern, Neudeutschen, Modernen und Modernsten, da gab es jedesmal Feste zu feiern. Der Musik der Vor-Beethovenschen Zeit, der Zeit, wo das Cembalo im Orchester eine Rolle spielte, stand er fremder gegenüber. Er leugnete geradezu jede Berechtigung des Cembalo für unsere heutigen Verhältnisse ab und verirrte sich bei ihrer Begründung in recht anfechtbare ästhetische Spekulationen.

Zu der Eigenart Nikischs gehören schließlich die verhältnismäßig kurzen Proben. Lange und nervenaufreibende Vorarbeiten in der Art eines Mahler oder Schuch kannte er nicht. Sein Blick war stets auf das große Ganze gerichtet und wegen eines kleinen Versehens klopfte er niemals ein Musikstück ab. Kein Wunder, daß seine Musiker mit Leib und Seele an ihm hingen und es als Auszeichnung auffaßten, unter ihm zu spielen.

Ueber seine Ziele und Absichten beim Dirigieren hat sich Nikisch vor Jahren einmal dem Mitarbeiter einer amerikanischen Musikzeitschrift gegenüber in sehr aufschlußreicher Weise ausgesprochen. Der Grundton seines musikalischen Selbstbekenntnisses klang dahin aus, daß er bestimmte „technische Ziele" überhaupt nicht verfolge. „Wenn mich einer meiner Kollegen nach einem Konzert fragen würde, wie ich diese oder jene besondere Wirkung hervorgebracht habe, so wäre ich unfähig, ihm darauf zu antworten. Man fragt mich, wie ich mein Fühlen meinen Musikern mitteile; ich tue es einfach, ohne daß ich es weiß. Wenn ich eine Komposition dirigiere, so ist es die erregende Macht der Musik, die mich fortreißt. Ich folge durchaus keinen bestimmten und festen Regeln der Interpretation. Ich setze mich nicht etwa hin und denke mir im voraus aus, wie ich nun jede Note eines Werkes spielen lassen würde. So wechselt denn meine Interpretation in Einzelheiten fast bei jedem Konzert in Uebereinstimmung mit den Mächten des Gefühls, die in mir besonders stark erregt werden. Aber ich bemerke ausdrücklich: nur in Einzelheiten. Eine Beethovensche Symphonie heute in einer bestimmten Weise zu erleben und morgen in einem völlig verschiedenen Stil, das wäre ebenso lächerlich wie unlogisch. Das wäre nur der Trick eines Gauklers und hätte mit Kunst nichts zu tun."

Im Leipziger Gewandhaus dirigierte Arthur Nikisch öffentlich zum letzten Male am diesjährigen Neujahrstage. Am Tage darauf dirigierte er noch einmal im Leipziger Gewandhaus, wo zu Ehren der Delegierten des Parteitages der U.S.P. ein Symphoniekonzert stattfand. Am nächsten Tage wurde er auf das Krankenlager geworfen. Auf die anfängliche Grippe folgte eine heftige Bronchitis, zu der sich infolge des hohen Fiebers Herzschwäche gesellte. Nach zehntägigem Krankenlager besserte sich sein Zustand. Die Hoffnung auf endgültige Besserung aber war trügerisch. Denn im Verlauf des 23. Januar nahm der Schwächezustand bedenklich zu. Aerztliche Kunst war machtlos. Ohne Todeskampf entschlief Arthur Nikisch abends gegen 9 Uhr. Die Einäscherung erfolgte auf Wunsch des Verstorbenen im engsten Familien- und Freundeskreise im Beisein des Gewandhausorchesters. Dem letzten Wunsche des Toten zufolge sprach als einziger sein ältester Sohn einige Worte am Sarge.

Die Gedächtnisfeier im Gewandhaus fand am gleichen Abend unter Leitung Wilhelm Furtwänglers statt. Die Spielfolge umfaßte die Coriolan-Ouvertüre, die ernsten Gesänge von Brahms (Sigrid Onegin) und den Trauermarsch aus der Eroica.

Nicht nur ein großer und bedeutender Künstler ist mit Arthur Nikisch dahingegangen, sondern auch ein großer Mensch, „ein Mensch, der ganz Künstler, ein Künstler, der ganz Mensch war".

Bernhard Egg.

Der letzte Satz der Eroica.

Von Dr. Theodor Veidl (Prag).

er immer schon daran ging, Beethovens Heldensymphonien ihrem poetischen Inhalt nach zu erklären, dem hat der letzte Satz dieses Werkes viel Kopfzerbrechen gemacht. Wie soll man diese Folge von Variationen über eine Tanzmelodie in Zusammenhang mit der Idee des Helden bringen? Und doch zwingt offenbar der Titel, den Beethoven dem Werke selbst gegeben hat, dazu. Kein Geringerer als Richard Wagner hat sich darum bemüht, aber seine Erläuterung, die er im fünften Band seiner Gesammelten Schriften gibt, bringt keine Lösung des Problems, denn sie ist viel zu allgemein gehalten, Kretzschmar dagegen ist der Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, indem er sich klugerweise mit einer formalen Analyse begnügt (in seinem „Führer durch den Konzertsaal"). Andere hinwiederum ließen, Wagners Beispiel folgend, ihrer Phantasie die Zügel schießen und haben ganz phantastische Ideen zutage gefördert. Den Vogel hat wohl Paul Becker in seinem dickleibigen Beethoven-Buch abgeschossen, der das Taschenspielerkunststück fertig bringt, den letzten Satz der Eroica mit dem mythischen Prometheus gedanklich zu verknüpfen, weil nämlich Beethoven bekanntermaßen das Hauptthema dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" entnommen hat. Wer sich mit dieser tiefsinnigen Erklärung, die gewiß der Phantasie ihres Urhebers alle Ehre macht, zufrieden geben will, für den ist das Problem gelöst.

Fragt sich nur, ob sich nicht doch eine einfachere Lösung des Rätsels finden ließe. Zumindest wäre es nachgerade hoch an der Zeit, derartige poetisierende Erklärungen ganz beiseite zu lassen und sich damit zu begnügen, einem Tonwerk nur von der musikalischen Seite aus beizukommen. Es muß darum noch keine trockene Analyse sein, wie sie die populären Musikführer bieten, soweit sie sich nicht auch aufs Poetisieren verlegen.

Mustergültiges gibt in dieser Hinsicht Arnold Schering im Anhang seines vortrefflichen Büchleins „Musikalische Bildung" (Teubner). Poetisierende Erläuterungen sind geradezu ein Gift für Zuhörer, die das musikalische Hören noch nicht erlernt haben, denn sie werden durch die suggerierten außermusikalischen Ideen gerade von der Hauptsache abgelenkt. Diese Art des musikalischen Genusses und demgemäß auch die Anleitung dazu kann man darum nicht scharf genug bekämpfen.
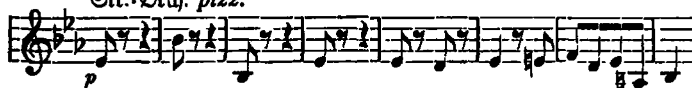
Um nun wieder zur Hauptsache zurückzukommen: Wäre es nicht besser, sich gar nicht erst darum zu sorgen, die vier Sätze der Symphonie unter einen Hut zu bringen? Es wird sicher niemand behaupten wollen, daß man dadurch dem Verständnis des Werkes näher kommt, indem man sich krampfhaft bemüht, einen Zusammenhang zu finden, der sich ja doch auf eine zwanglose und natürliche Weise nicht ergibt. Vielleicht hat es Beethoven mit dem Titel Eroica gar nicht so ernst gemeint? Ursprünglich hatte ja doch das Werk gar keinen Titel, es war bloß Bonaparte gewidmet, und wenn es dabei geblieben wäre, würde es heute niemand einfallen, diese Musik in einen inneren Zusammenhang mit Napoleon zu bringen, so wenig wie die Waldstein-Sonate mit dem Grafen Waldstein. Erst als Beethoven die Widmung zurückgezogen hatte, bezeichnete er die Symphonie als Eroica, was offenbar nur ein Ersatz für die Widmung sein und zum Ausdruck bringen sollte, daß das Werk als etwas ganz Außerordentliches zu gelten habe. Schließlich darf wohl ein Werk wie Beethovens Dritte als Heldensymphonie, d. h. als monumentales Werk bezeichnet werden. Man vergleiche sie nur mit der Ersten und Zweiten, aber auch mit den nächstfolgenden trotz der Fünften, um zu erkennen, mit welch unerhörter Kühnheit sie entworfen ist. Nur einmal in der Neunten hat sein Genius einen noch höheren Flug auf dem symphonischen Gebiet genommen. Es war eine neue Welt, die Beethoven hier entdeckt und erobert hat, und man darf sich wahrhaftig nicht wundern, wenn Beethovens Zeitgenossen einem solchen Werk ratlos

gegenüber standen und nichts damit anzufangen wußten. Ihnen gegenüber konnte wohl das Beiwort Eroica ein Fingerzeig sein, etwas von dem Gewohnten und Bekannten ganz abweichendes Neues zu erwarten und die Phantasie von vornherein auf etwas ganz Ungewöhnliches einzustellen. Jedenfalls durfte Beethoven ein Werk wie dieses mit vollem Recht Heldensymphonie nennen, auch ohne programmatische Tendenzen.

Wer sich aber durch den Titel Eroica verleiten läßt, die Symphonie als Verherrlichung eines Helden aufzufassen, dem kann freilich ganz entgehen, daß der letzte Satz von durchaus heiterem Charakter ist, obwohl das auf der Hand liegt. Ja, man kann getrost noch weiter gehen und behaupten, daß er ein großer musikalischer Scherz ist, reich an komischen Wirkungen — ein Stück, dem der ganze Schalk Beethoven im Nacken sitzt, die lustigste musikalische Humoreske, die je geschrieben wurde. Daß die Musik allein ohne Beihilfe außermusikalischer Mittel, ohne Gedankenassoziationen imstande ist, komische Wirkungen zu erzielen und humorvoll zu sein, darüber ließe sich viel reden, ein ganzes Buch könnte man darüber schreiben. Hier sei nur so viel gesagt, daß bei jeder komischen Wirkung eine Ueberraschung im Spiel ist, sei es, daß ein ungeahnter Zusammenhang plötzlich aufgedeckt wird, sei es daß statt des mit Spannung Erwarteten gerade das Gegenteil eintritt: statt eines Großen Bedeutenden etwas Kleines, Nichtiges, statt eines Ernsten etwas Lustiges. Witze kann die Musik freilich nicht machen, denn dazu gehören Worte, aber derartige Ueberraschungen liegen gar wohl im Bereich ihrer Mittel und davon hat Beethoven hier ausgiebigen Gebrauch gemacht. So kann dieser Satz geradezu als Schulbeispiel für rein musikalische Komik oder musikalischen Humor, wenn man will, gelten. Dies möge an der Hand einer Analyse klar werden.

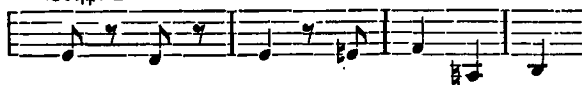
Der Satz beginnt mit einem stürmischen Lauf nach abwärts, an dem das ganze Streichorchester beteiligt ist. Dieser Lauf mündet in den Dominantseptakkord, der zur Bekräftigung nicht weniger als siebenmal vom ganzen Orchester fortissimo wiederholt und beim letzten Mal lang gehalten wird (Fermate), was wie ein Doppelpunkt wirkt. Nach einer derartig pathetischen und vielversprechenden Einleitung erwartet man naturgemäß etwas Bedeutendes, jedenfalls das Hauptthema. Die hochgespannte Erwartung wird aber gründlich enttäuscht, denn was da kommt, klingt nichts weniger als bedeutend:

Beisp. 1



Was soll der Zuhörer mit diesen anscheinend zusammenhanglosen und abgerissenen Tönen anfangen, die wie eine geheimnisvolle Andeutung klingen? Der Rhythmus ist ganz sonderbar, beinahe gibt's hier mehr Pausen als Töne. Zuerst kommt nur je ein Ton auf einen Takt, dann zwei und schließlich vier. Dieses plötzliche Auftreten der vier Achtel im siebenten Takt wirkt beinahe komisch, denn man erwartet etwa diesen Abschluß des Gedankens:
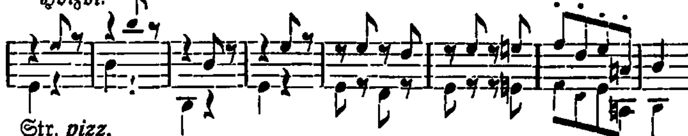
Beisp. 2



Hier haben wir also bereits den Fall, daß an Stelle des erwarteten bedeutungsvollen Themas etwas scheinbar recht Unbedeutendes tritt, was einem Thema gar nicht ähnlich sieht. Man stelle sich nur den Kontrast recht lebhaft vor oder, besser gesagt, man lasse ihn lebendig auf sich einwirken: zuerst die hochgespannte Erwartung, dann der unscheinbare und doch so sonderbare Gedanke, der offenbar das Hauptthema sein soll. Wenn die komische Wirkung trotzdem hier sich noch nicht einstellt, so liegt das daran, daß eben die Ueberraschung keine Lösung der Spannung bedeutet, sondern eine neue Spannung erregt.

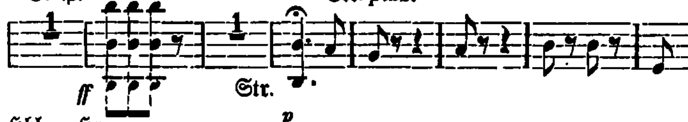
Dem unvorbereiteten Hörer muß dieser musikalische Gedanke höchst merkwürdig, ja frappierend vorkommen. Er wird überrascht aufhorchen und vielleicht im Zweifel sein, ob das Ernst oder Scherz sein soll, ob nicht etwa der Komponist eine Irreführung des Zuhörers beabsichtigt, denn der Gedanke ist gar zu ungewöhnlich. Dieser Verdacht scheint im folgenden seine Bestätigung zu finden:

Beisp. 3



Es sind dieselben acht Takte wie oben, nur treten die Holzbläser hinzu und äffen das Spiel der Streicher nach, bis sie schließlich doch zusammen kommen. Dieses beständige Nachschlagen der Bläser und das plötzliche Zusammengehen mit den Streichern ist doch zweifellos nur als scherzhaft aufzufassen. Dann eine neue Ueberraschung:

Beisp. 4



Das ist nun gar ein etwas derber Spaß: nach der spannenden Generalpause ein dreimaliges kurzes B sämtlicher Bläser in fünf Oktaven verstärkt noch dazu in dem trivialen Rhythmus ♪♪♪ 𝄾. Dann noch eine Generalpause und wiederum eine Ueberraschung: dasselbe B nochmals, diesmal aber nicht von den Bläsern, nicht fortissimo, sondern piano, nicht kurz gestoßen, sondern lang gehalten. Also nichts als Ueberraschungen. Auch die Klangfarbe (Bläser allein) trägt zur komischen Wirkung dieser Stelle viel bei.

Den Rhythmus ♪♪♪ 𝄾 für sich allein kann man eigentlich noch nicht als trivial bezeichnen, sondern nur in Verbindung mit der Tonwiederholung und im Fortissimo. Als Parallele dazu könnte man den Anfang von Mozarts musikalischem Spaß, dem Dorfmusikanten-Sextett, anführen:
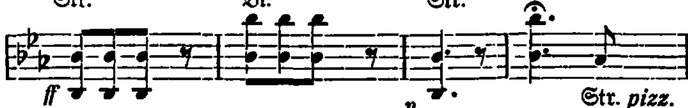
Beisp. 5 Hr.
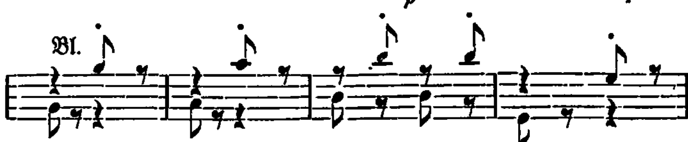


Beide Stellen sind derb komisch.

Die letzten acht Takte (Beisp. 4) werden wiederholt aber mit neuen scherzhaften Ueberraschungen ausgestattet. An Stelle der Generalpausen treten die Violinen ein, die sowohl die Fortissimo-Stelle der Bläser wie auch das piano gehaltene B vorweg nehmen.

Beisp. 6
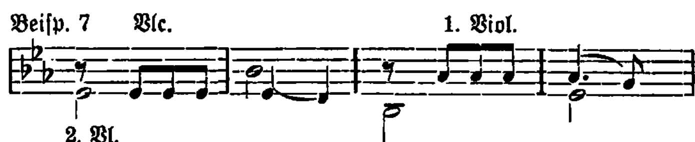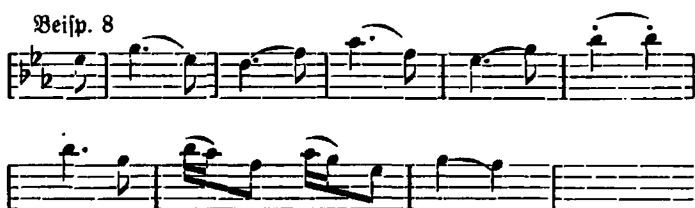




Das wirkt insofern komisch, als die Streicher den Bläsern mit dem Spaß zuvorkommen, so daß die Bläser mit der Wiederholung unfreiwillig komisch wirken, weil sie nun zu spät kommen, so ungefähr, wie wenn jemand einen altbekannten Witz als neu erzählt. Die letzten vier Takte entsprechen dem nachäffenden Spiel in Beispiel 3.

Wer das alles bis hierher aufmerksam verfolgt hat, der kann wohl nicht mehr im Zweifel sein, daß es Scherz ist. Nun

aber wird ein trockener Ton angeschlagen: das merkwürdige Thema wird jetzt von der zweiten Violine allein übernommen, die ihm eine durchaus ernste Haltung gibt. Es erscheint in gehaltenen Tönen, nicht mehr gezupft, sondern gestrichen, und das Fortissimo der drei Achtel wird in ein einfaches Piano verwandelt. Ueberhaupt wird es jetzt in strenge Zucht genommen und schulmäßig als Variationsthema behandelt, von kontrapunktischen Motiven umspielt:
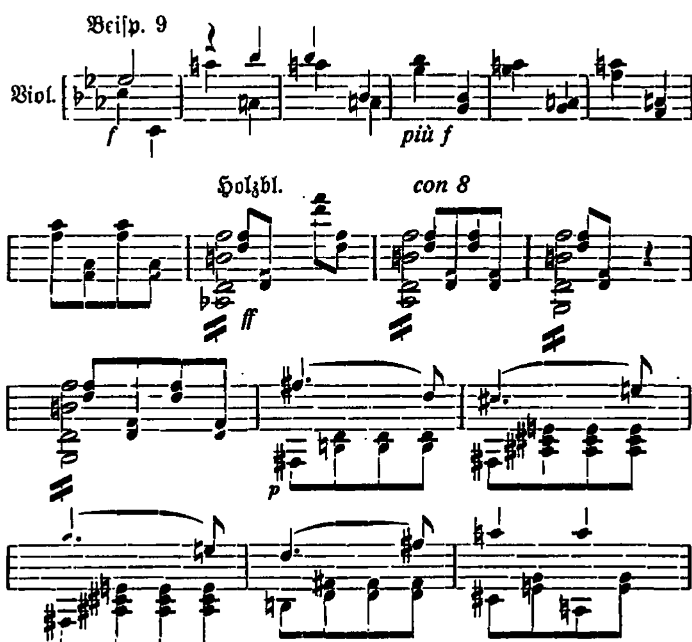


Dem folgt noch eine zweite ganz ähnliche, schulmäßige Variation. Die beiden Variationen haben offenbar den Zweck, den Hörer den vorhergehenden Scherz wieder vergessen zu lassen und ihn in ernste Stimmung zu bringen, damit der folgende Scherz um so überraschender komme, welcher darin besteht, daß ganz urplötzlich eine heitere Tanzweise erklingt:



Für Beethovens Zeitgenossen mag die Ueberraschung viel größer gewesen sein als für uns heute, denn damals hat man den Tanzcharakter dieser Melodie sicher viel mehr empfunden. Wollte heute ein Komponist dieselbe Wirkung erzielen, so müßte er plötzlich eine Walzermelodie auftauchen lassen. — Der ahnungslose Hörer muß natürlich glauben, die Tanzmelodie sei ein neues Thema und ohne Zusammenhang mit dem vorhergehenden. Bei näherem Zusehen wird er aber alsbald bemerken, daß die primitive Baßstimme der Tanzmelodie nichts anderes ist als jenes merkwürdige Thema, das bis hierher den Satz beherrscht hat, dessen scheinbare Originalität und Sonderbarkeit darin seine Erklärung findet, daß die bloß stützende Baßstimme, der keineswegs eine selbständige Bedeutung zukommt, als Thema aufgetreten ist. Der Diener hat den Herrn gespielt, und der Hörer, der sich täuschen ließ, ist eben reingefallen. Es ist eine Szene ähnlich wie in Molières „Les précieuses ridicules": Der Diener (Baßstimme) tritt auf, spielt den Kavalier (Thema) und wird trotz seines sonderlichen Gebarens, trotz seiner Domestikenmanieren dafür gehalten, bis der Herr (Tanzmelodie) selbst erscheint und den Hochstapler entlarvt, der in seine dienende Rolle zurückverwiesen wird. Da hätten wir also ein richtiges Lustspiel.

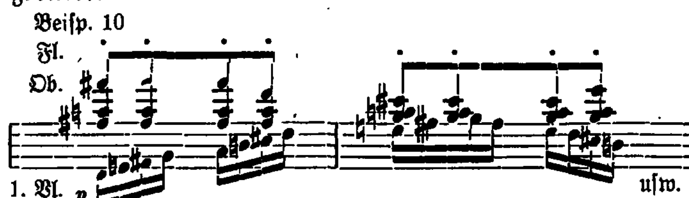
Im weiteren Verlauf des Satzes verwendet Beethoven sowohl die Tanzmelodie als auch die Baßstimme, von dieser jedoch nur die ersten vier Töne (s. Beisp. 7), beide als selbständige Themen.

Auf den Scherz und die Heiterkeit folgt wieder bitterer Ernst: aus den unscheinbaren vier Baßtönen entwickelt sich eine regelrechte Fuge, die in eine leidenschaftlich erregte Steigerung mündet. Mit breitspurigen Oktavschritten drängen die Violinen zum verminderten Septakkord in c moll, auf dem sie mit einem Tremolo halt machen und der im dritten Takt zum Dominantseptakkord wird, während jetzt die Bläser in doppelt so schnellen Oktavschritten sich sehr aufgeregt gebärden. Es entsteht eine geradezu dramatische Spannung und man muß unwillkürlich wieder etwas ganz Besonderes, jedenfalls etwas Ernstes erwarten. Plötzlich aber bricht das Fortissimo ab, ein modulatorischer Ruck nach h moll und — was niemand erwartet hat — es kommt das Hauptthema einhergetänzelt, was ungemein erheiternd wirkt, wenn man das alles so miterlebt:
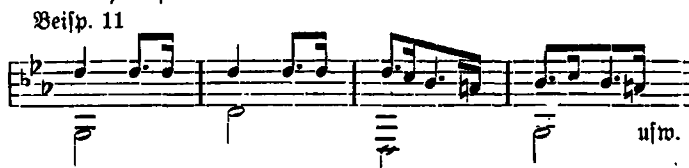


Hier haben wir also wieder einen musikalischen Scherz. Die komische Wirkung beruht auch hier wieder auf einem Zusammenwirken verschiedener gleichzeitig auftretender Ueberraschungen: 1. plötzliches Piano an Stelle des erwarteten Fortissimo, 2. h moll statt des erwarteten c moll, 3. die lustige Tanzweise an Stelle des erwarteten bedeutenden, ernsten Gedankens. Die dynamische und harmonische Ueberraschung dient eigentlich nur dazu, das unvermutete Eintreten des Themas noch wirksamer zu gestalten. Des weiteren ist auch noch zu beachten, daß das Thema hier in h moll beginnt, sich aber gleich wieder nach D dur wendet: eine finstere Miene, die sich rasch aufhellt und wieder ein freundliches Lächeln zeigt; es war nicht ernst gemeint, nur eine scherzhafte Verstellung.

Das Thema wird nun variiert und zu einem reizvollen Sätzchen von ausgesprochenem Scherzando-Charakter umgebildet:
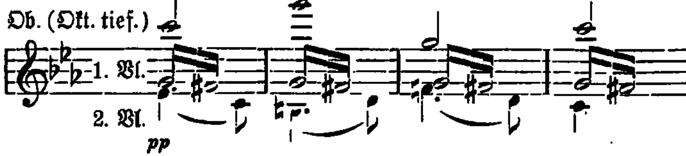


Eine kurze Ueberleitung führt zu einem feurigen ungarischen Marsch, der über dem viertaktigen Baßthema aufgebaut ist, das nun gleichsam in ungarischem Nationalkostüm, zum Scherz verkleidet, auftritt:



Der Marsch wird kräftig und schwungvoll in g moll abgeschlossen, nur das g klingt in den Hörnern noch nach und macht den Hörer auf das Kommende gespannt. Noch ist man aber ganz in der pathetischen Stimmung des heroischen Marsches, da hebt von neuem die leichtbeschwingte Tanzweise an, aber in C dur. Das ist wiederum ein sehr gelungener Scherz, dessen komische Wirkung wiederum auf dem Gegensatz von ernst und heiter beruht. Der Kontrast ist hier weit größer als vorhin, aber ebenso wie dort wirken auch hier Dynamik (ff—p) und Harmonik (g moll—C dur) wesentlich mit, um die Ueberraschung um so wirksamer zu gestalten. Nach g moll erwartet man alles andere eher als C dur, denn die Dur-Unterdominante in Moll klingt ebenso fremd und ungewöhnlich wie die Moll-Oberdominante in Dur, und darum wirkt das C dur hier so überraschend, ebenso wie die lustige Tanzmelodie nach dem von düsterer Leidenschaft erfüllten Marsch.

Da mit einemmal verfinstert sich die Szene, das Tanzthema erscheint in düsterem c moll und geheimnisvollem Pianissimo bei der zweiten Violine, die erste darüber ist in ruheloser Bewegung und ganz oben erklingt wie zum Hohn das dazugehörige Baßmotiv. Das Unterste ist also zu oberst gekehrt.

Beisp. 12
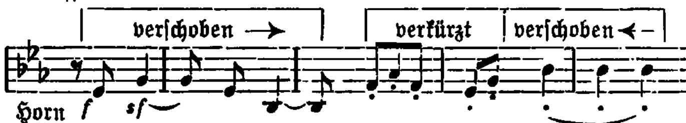


In dieser Gestalt und in dieser Begleitung wandert das Thema von der zweiten Violine zur Bratsche, um schließlich in der Tiefe der Bässe zu verschwinden und um dem viertaktigen Baßmotiv Platz zu machen, das nun neuerdings als Fugenthema auf den Plan tritt, aber — auf den Kopf gestellt:

Beisp. 13
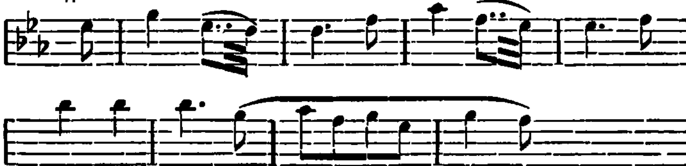


In dieser Stellung muß es auch alle Kunststücke ausführen, genau wie oben. Am Höhepunkt der Fuge angelangt, erscheint plötzlich das Hauptthema. Aber wie sieht es aus, ganz verzerrt und verunstaltet, ein richtiges Zerrbild, eine Karikatur! Als wäre es von beiden Seiten zusammengequetscht worden:

Beisp. 14
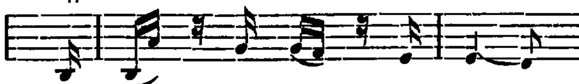


Den Schluß der Fuge bildet ein langer Orgelpunkt auf B, der gleichzeitig eine spannende Vorbereitung für das Auftreten des Hauptthemas in einer neuen Fassung als tiefempfundenes Adagio bedeutet:

Beisp. 15



Das klingt sehr fromm, ja geradezu weihevoll, man könnte beinahe vergessen, daß es doch nur die lustige Tanzweise ist, die sich so gewandelt hat. Fragt sich nur, ob es dem Komponisten auch wirklich ernst damit ist. Wenn im Lustspiel die lustige Person plötzlich fromm wird und eine scheinheilige Miene zeigt, so wird niemand im Ernst an eine innere Wandlung glauben. So ist's auch hier, das tiefempfundene Adagio ist nur Pose. Till Eulenspiegel als Prediger! Wer den Schalksnarren nicht erkennt, der mag wohl den Prediger ernst nehmen und wer die weihevollen Klänge ernst nimmt, der ist ebenso gründlich reingefallen. Lugt aus dem folgenden nicht deutlich genug der Schelm hervor:
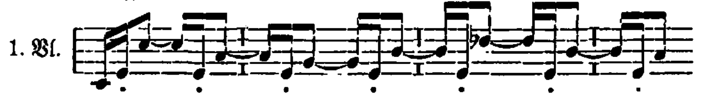
Beisp. 16



Nun aber ist's, als ob sich das Thema plötzlich besonnen hätte, daß es ja doch eine Heldensymphonie zum Abschluß zu bringen habe, und so zeigt es sich auch noch in Heldenpose mit imponierender Haltung und Gebärde. Das Horn spielt sich als Posaune auf und vermag den ungeschulten Hörer leicht zu täuschen. Die Violinen umgeben es mit rauschenden Passagen und alles ist in eitel Glanz und Pracht getaucht. Wer aber vergißt, daß eine leichtgeschürzte Tanzweise es ist, die so „aufgeblasen" tut, wer die Fadenscheinigkeit des Heldentums nicht durchschaut, der kann wohl an den Helden glauben.
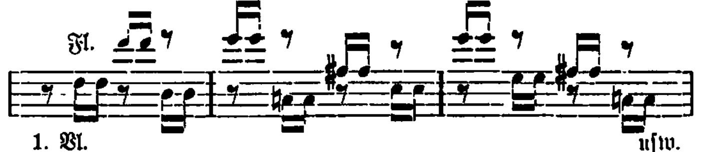
Zum Schluß erscheint das Thema noch als Jongleur, führt komische Sprünge und Gliederverrenkungen auf (die Melodietöne sind synkopiert):

Beisp. 17



Daran schließt sich eine Steigerung, die bis zum hohen g und zum Fortissimo führt, dann plötzlich zusammen sinkt. Es war offenbar eine Ueberanstrengung, die Kräfte schwinden, es scheint zu Ende zu gehen unter schmerzlichen Zuckungen:

Beisp. 18



Aber auch das war nur eine komische Verstellung. Der Totkranke springt plötzlich auf, um noch einen rasenden Tanz auszuführen:

Beisp. 19



und unter rauschender Musik fällt der Vorhang.

Formell betrachtet, ist der Schlußsatz der Eroica ein Variationenwerk, aber eines ganz besonderer Art. Davon läßt sich kein Schema abstrahieren, es läßt sich auch nicht nachahmen. Diese Form ist eben ganz aus einer frei gestaltenden, schöpferischen Idee hervorgegangen, darum ist sie auch so durchaus originell, und es gibt weder bei Beethoven selbst noch sonstwo in der musikalischen Literatur etwas dergleichen. Beethoven aber ist bis heute der größte musikalische Humorist geblieben.

Zum Schluß sei noch betont, daß obige Ausführungen nicht das Ergebnis einer Spekulation, sondern vielmehr intuitiver Erkenntnis sind. Mag die dargelegte Auffassung auch anfangs befremdlich erscheinen, weil sie der gewohnten, durch ein Mißverständnis hervorgerufenen widerspricht, so wird sicher mancher andere auch schon zu dieser Ueberzeugung gekommen sein. Was die Bilder und Vergleiche anlangt, die im Laufe der Darstellung herangezogen wurden, sei ausdrücklich erklärt, daß sie nur den Wert eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Satze haben, um mit Schopenhauer zu reden. Sie waren in diesem Falle nicht gut zu entbehren und man kann vielleicht noch bessere und treffendere finden, was jedem selbst überlassen sei. Beim Anhören des Werkes läßt man sie jedenfalls besser beiseite. Die Hauptsache bleibt immer, daß man den festen Boden der musikalischen Tatsachen nicht unter den Füßen verliert und nicht in bodenlosen Phantasien, mögen sie noch so geistvoll und tiefsinnig sein, sich ergeht.

Beiträge zum Klavierunterricht für Anfänger.

Von A. Halm.
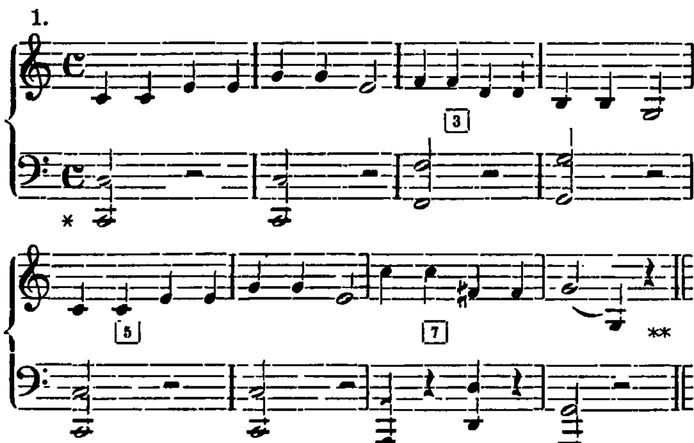
Diese Stücke gehören zu dem Plan einer mit dem frühesten Klavierunterricht verbundenen Elementarlehre, wie ich ihn in meiner bei G. A. Zumsteeg erschienenen „Klavierübung I" schon zu einem größeren Teil ausgeführt habe. Dabei baute ich gerade nicht im üblichen Sinn systematisch auf, sondern paßte mich jeweils der vom Klavier, d. i. von den ersten Versuchen und Uebungen gebotenen Gelegenheit an; freilich lauten diese ersten Uebungen auf dem Klavier auch ganz und gar anders als man es sonst hört, da ich gleich mit zweihändigem Spiel, und zwar mit leichtesten Akkorden und Akkordfigurationen, beginnen lasse. Hätte ich dort mehr Raum zur Verfügung gehabt, so wäre das Kapitel „Erster Unterricht", in dem ich eben diese Elementarlehre in der Art eines musikalischen „Heimatunterrichts" darbot, noch ziemlich größer geworden. Im folgenden also gebe ich weitere Beispiele für solches

Lehren, die, wenn sie auch ihren besten Sinn erst in dem eben beschriebenen Zusammenhang gewinnen, doch wohl auch für sich stehen und nützen mögen. Es sei noch, obgleich es ja aus der ganzen Haltung hervorgeht, darauf hingewiesen, daß diese Art des Unterrichtens am besten fruchtet, wenn der Lehrer nicht einen einzelnen Schüler, sondern eine Gruppe von zusammenpassenden Schülern vor sich hat. Ich bestreite die Notwendigkeit des Einzelunterrichts durchaus nicht, halte es aber für törichte Verschwendung, einem Anfänger ausschließlich Einzelunterricht zu widmen. Einmal gibt es Fehler, die fast jeder macht, und ebenso umgekehrt Ratschläge und Anweisungen für die Spielart, die einem jeden gelten, und die aufzunehmen dem Schüler sogar leichter fällt, wenn er durch den Geist einer kleinen begierigen und wetteifernden Gemeinschaft gehoben wird, die ja auch den Lehrer anregt, ihn lebendiger und tüchtiger macht. Vollends trifft das zu, wo es über den Vortrag und seine Gründe, über musikalische Struktur und Werte, über die Naturgesetze der Musik und über ihre Systematik und Notenschrift zu unterweisen gilt.

* * *

I. Vom Rhythmus.

Die Melodie Beisp. 1 geht zu Anfang in 7 Schlägen mit dem Takt[1]. Der 8. Schlag wird aber verschwiegen: hier befreit sich das hörbare Geschehen vom Takt. Damit sind wir in das Gebiet des Rhythmus gekommen, dessen Wesen eben Freiheit vom Takt (aber im Takt) ist[2].
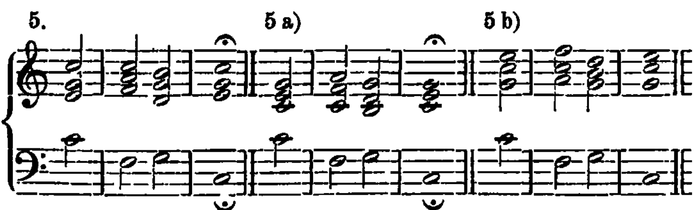


* Ueber die Begleitung, die wir dem Schüler zunächst nicht vorsetzen, wird eingehend der Abschnitt „Von der Kunst des Harmonisierens“ handeln.

** Die Fortsetzung der allbekannten (aber dabei wenig gekannten, viel verkannten) Melodie brauchen wir hier wohl nicht abzudrucken, da sie in jedes Musiktreibenden Besitz sein dürfte. — Daß wir den 2/4- bezw. 4/8-Takt des Originals in einen 4/4-Takt umschreiben, wird man in Anbetracht unserer Aufgabe billigen.

Beide, Rhythmus und Takt, gehören ganz der Zeit an, können also in ein und derselben Tonhöhe, ja auch ohne einen bestimmten Ton, also durch bloßes Geräusch, durch Klopfen oder Trommeln dargestellt werden.
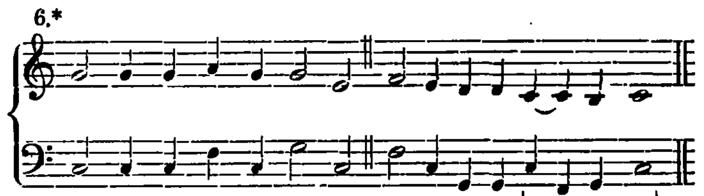
Erkennen wir eine uns bekannte Melodie, wenn wir bloß ihren Rhythmus hören? a) Wir klopfen den Rhythmus der Melodien Beisp. 1, 7, 6, 8 und ähnlicher[3]. Würden wir die
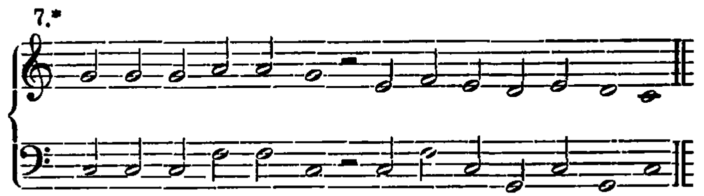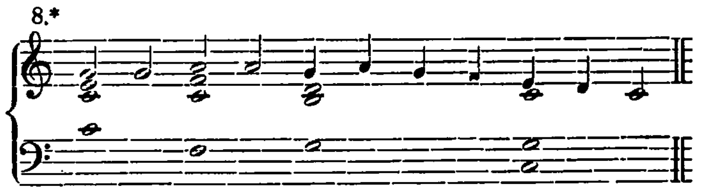


[1] Bezüglich des Begriffs von Takt und Taktarten verweise ich auf die Ausführungen in meiner Klavierübung S. 6 und 7. Ich entnehme ihnen für unsern Zweck die folgenden, eben auf unser Beisp. 1 und ähnliche Fälle zielenden Sätze: „Da, wo die längeren Noten die Bewegung unterbrechen, scheidet sich unser inneres Fühlen und äußeres Hören: nämlich wir hören bei diesen längeren Tönen äußerlich die Ruhe, innerlich aber fühlen wir die angeregten Schläge weiterklopfen, wodurch wir zugleich die Länge der Ruhe unwillkürlich messen.“ (Noch deutlicher melden sich die verschwiegenen Zeiten, wenn wir uns die Melodie, anstatt sie zu spielen, bloß vorstellen.)

[2] Vergl. das Verhältnis von Melodie und Harmonie!

[3] Wir lassen zuerst mitklopfen, dann aus dem Gedächtnis den Rhythmus angeben. Es empfiehlt sich, auch solche Melodien mitzuprüfen, die, weil eines besonders charakteristischen Rhythmus entbehrend, vom Rhythmus allein her nicht, oder mehr nur zufällig erkennbar sind.







* Hier beschränken wir uns absichtlich auf die Kadenzakkorde. Wie wir den Satz verbessern, zeigen wir in dem nachfolgenden Abschnitt über das Harmonisieren.

Melodie hiernach finden? b) Welche Melodie ist das: ♩. ♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♫ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♫ 𝅗𝅥[1]? Ich spiele den Anfang des Scherzos aus dem F dur-Quartett Op. 59 von Beethoven (eine Musik, die von meinen Anfängern sehr begierig aufgenommen wird). Sodann beschränke ich mich auf das eröffnende Cellosolo, den rhythmisierten Ton B, Beisp. 2: 3/4 ♫ ♩ ♩ | ♫ ♩ ♩ | ♫♫♫ | 𝅗𝅥 𝄽, und lasse die Stelle mit-, dann nachklopfen. Ein erster Teil trennt sich deutlich durch seine nachherige Wiederholung als ein kleines Ganzes ab: ♫ ♩ ♩; diesen dürfen wir ein rhythmisches Motiv[2] nennen. Offenbar kommt die Wiederholung unserem Bedürfnis entgegen, ja das Motiv hat für unser Empfinden gleichsam selbst das Bedürfnis, wiederholt zu werden. Unterscheide aber dieses Bedürfnis von dem innerlichen selbsttätigen Weiterticken, unserem wie zwangsweise inneren Weiterhören der in uns tickenden Uhrpendelschläge, d. i. des Taktes[3]. Denn nach der einen Wiederholung heißen wir es gerade willkommen und wünschen es sogar, daß nun ein anderes kommt, sei es eine Weiterführung, sei es, wie hier, eine erweiternde Bestätigung oder Zusammenfassung irgendwelcher Art: ♫ ♫ ♫ 𝅗𝅥, womit ein Abschluß erreicht, sozusagen ein Nachsatz nach einem doppelten Vordersatz gebildet und das Pochen in überzeugender Weise zur Ruhe gebracht wird. Wir haben also in der ganzen oben angegebenen Notenwertfolge etwas wie einen fertigen Satz, ein Thema[4] von Rhythmus.

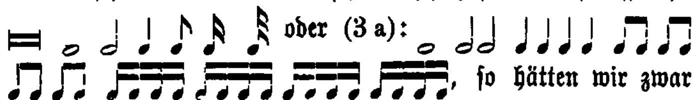
[1] Der Schüler errate das und ähnliches zunächst aus dem ihm vorgeklopften Rhythmus, ohne daß er dessen Niederschrift zu Gesicht bekommt. Im Gruppenunterricht mögen die Schüler sich gegenseitig noch mehr solcher Aufgaben stellen.

[2] Motiv heißt Bewegendes (vergl. Lokomotiv). Man spricht von einem landschaftlichen Motiv, und meint damit ein Stück Landschaft, das zum Malen anreizt, ferner von Motiven im Sinn von Beweggründen, die unser Handeln veranlassen und bestimmen. Ein musikalisches Motiv wäre also ein Teil von Musik, der ein Musikstück oder ein Stück Musik veranlaßt. Allgemein übersetzen wir Motiv am besten mit Gestaltungskeim.

[3] Vergl. meine Klavierübung S. 6.

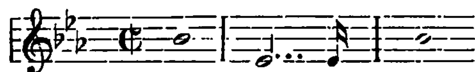
[4] Das Wort Thema bedeutet: ein Gesetztes, und zwar im Sinn von beidem, Satz und Gesetz. Ein musikalisches Thema ist das Gesetz eines Musikstücks, ungefähr wie ein Satz oder auch ein Wort das Gesetz, das „Thema“, die Ueber- und Vorschrift eines Aufsatzes ist (vergl. die Fugenform). Nur daß ein musikalisches Thema nie einem Wort, sondern immer einem Satz entspricht, sei es einem einfachen oder einem zusammengesetzten. Trotzdem nennt man es nicht so, da das Wort „Satz“ schon für eine andere Bedeutung vergeben ist: es bezeichnet in der Musik ein ganzes Stück; so spricht man von einzelnen „Sätzen“, aus denen ein größeres Werk, z. B. eine Sonate, eine Symphonie besteht. Außerdem versteht man unter „Satz“ die Satzart, also Stimmführung, auch die Wahl der Akkorde. So spricht man in diesem Sinn von dickem oder dünnem, durchsichtigem, von ungeschicktem oder meisterlichem Satz. Endlich wird „Setzen“ überhaupt

Wären in der Melodie Beisp. 1 an Stelle jeder halben Note zwei Viertel, so hätte sie keinen Rhythmus, nur Takt; Rhythmus erschiene erst da, wo die Achtel auftreten, oder, kann man sagen, ein zarter Schimmer von Rhythmus leuchtete durch die unterbrechende Viertelpause vor dem Doppelstrich auf. b) Wiederholte sich das erste rhythmische Motiv ||: ♫ ♩ ♩ :|| in Beisp. 2 fortwährend, so erlebten wir zwar eine unerträgliche rhythmische Gleichförmigkeit, aber immerhin zweifellos Rhythmus, denn die Schläge sind eben nicht gleichmäßig unter sich, also rhythmisch. Wiederholte sich aber der 3. Takt dieses Themas ||: ♫ ♫ ♫ :|| endlos, so hätten wir nichts von Rhythmus, sondern nur Takt, gegliederten Takt zwar. c) Stellten wir verschiedene Notenwerte schematisch zusammen (Beisp. 3):



so hätten wir zwar Verschiedenheit, aber keine Geschlossenheit, hätten rhythmisches Material, aber kein rhythmisches Geschehen, es fügte sich nichts zum rhythmischen Bild[1].

Erinnere dich daran, wie es dir war, wenn du eine Weile einem regelmäßigen Klopfen, etwa dem Dreschen, zuhörtest und dieses dann auf einmal schwieg: halb ungläubig und jedenfalls etwas enttäuscht fühltest du dich dem plötzlichen Stocken gegenüber; das angeregte innere Taktempfinden erwartete Fortsetzung und fand sich durch die dumme Tatsache des Aufhörens wie vergewaltigt. Halte dem den Eindruck von überzeugendem, sinnvollem und befriedigendem Aufhören entgegen, den uns das Ende eines guten Musikstücks macht, ja auch schon das Ende eines Themas oder ein vorläufiger Schluß, auch ein Halbschluß machen kann; z. B. stelle dir vor, das Thema Beisp. 2 stehe allein für sich, anstatt daß es einen ganzen Satz von verschiedenen Themen eröffne: es wird, obgleich es weiteres herbeiruft, eben dennoch wirken als ein in sich sinnvoller Ruf; ja auch ein nicht zusammengesetztes Motiv wie das Anfangsmotiv der 4. Symphonie von Bruckner (Beisp. 4),



das noch nicht Wiederholung noch Zusammenfassung aufweist, kann mit einigem Recht für sich allein stehen, es darf sich einer gewissen Ruhe rühmen, die es in sich selbst hat.

Das Rhythmische sehen wir also als eine freie, nicht schematische Anordnung der Längen und Kürzen, d. i. nicht als eine Aufstellung nach dem Zeitwert, sondern als die Verwertung von Lang und Kurz, ein (künstlerisches) Wirkenlassen dieser Wertunterschiede, gleich wie im Melodischen die Unterschiede von Hoch und Tief (freilich im Bund mit dem Rhythmischen) wirken.
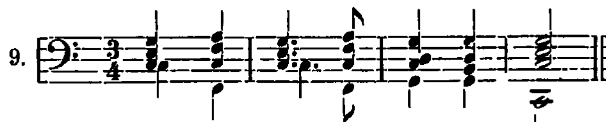
Aus alledem gewinnen wir für Takt und Rhythmus folgende Erkenntnisse: A) Gemeinsam ist beiden, daß sie rein in der Zeit vor sich sich gehen, von Höhe und Tiefe, also von Melodie unabhängig. B) Sie unterscheiden sich in folgendem Betracht: 1. Der Takt ist unendlich (d. h. er möchte, seinem Wesen nach, unendlich sein, da immer wieder ein Takt an den vorhergehenden sich anfügen will); der Rhythmus ist endlich, er lebt in rhythmischen Bildern, d. i. anfangenden und abgeschlossenen Motiven und Themen. 2. Der Takt ist der Möglichkeit nach doppelt, nämlich entweder gerad oder ungerad, d. i. als gerader Takt vier- oder zweiteilig, als ungerader aber dreiteilig; jede dieser Taktarten ist einfältig[1]. Der Rhythmus dagegen ist vielfältig, und zwar nicht nur so, daß jeder einzelne Rhythmus zwischen Länge und Kürze, sei es mehr oder weniger stark, wechselt, sondern auch so, daß es eine vielleicht unabsehbare Menge verschiedener Rhythmen gibt, d. h. der Rhythmus ist als Möglichkeit, als Prinzip wahrscheinlich unbestimmbar vielfältig, oder wirklich unendlich vielfältig. 3. Takt ist ein (geistiger) Naturzwang; Rhythmus unser freies Tun und Erfinden; der Takt ist natürliche zeitliche Ordnung, sozusagen ein selbsttätiges Sichordnen der Zeit, und zwar zeitlich Gleichordnung, betonungswertlich Ueber- und Unterordnung; der Rhythmus ein künstlerisch Geordnetes; der Takt ist schematische Form unseres Zeitempfindens, der Rhytsmus ein Geformtes, ist zeitliche Gestalt.
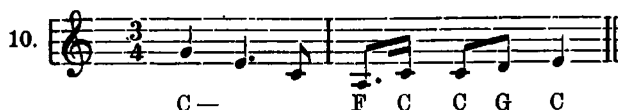
Nenne Tätigkeiten, die im Takt geschehen. Gibt es solche, die ohne Takt unmöglich sind? Nenne Tätigkeiten, die rhythmisch vor sich gehen. Gibt es Tätigkeiten, die nur taktmäßig, nicht zugleich auch rhythmisch, und solche, die nur rhythmisch, nicht auch taktmäßig ausgeführt werden? Haben die Vögel in ihrem Gesang Takt? Haben sie Rhythmus? Melodie? Themen? Motive? Bestimmte Intervalle? Eine Tonleiter, Tonarten? Oder liegt ihrem Gesang, ihren Intervallen etwas wie eine Tonleiter oder etwas wie eine Tonart zugrunde[2]?

Wir sahen Rhythmus ohne Melodie möglich (s. Beisp. 2). Ist auch umgekehrt der Rhythmus für die Melodie entbehrlich? Ist der Takt[3], oder vielleicht beides, Takt und Rhythmus, für die Melodie entbehrlich?

II. Angewandte Kadenz.

Die Kadenz kommt in den üblichen Formen (Beisp. 5) in der Musik kaum je vor. Trotzdem nannten wir sie, als wir sie fanden[4], die natürliche Tonartformel, als die kürzeste Darstellung der Tonart. Wie darf sie natürlich heißen, wenn die Musik sie doch sozusagen verleugnet[5]?





Betrachte und höre den Baß der Choralanfänge Beisp. 6 und 7, der Themen Beisp. 9 und 10: lauter Kadenzbässe, so daß wir jedes dieser Beispiele als erweiterte Kadenz oder als Kadenzwiederholungen auffassen können. Die kleine Melodie Beisp. 8 (Kraut und Rüben", von J. S. Bach verwertet in dem Quodlibet seiner Goldberg-Variationen) hat sogar Silbe

als gleichbedeutend mit Komponieren gebraucht, das wörtlich: Zusammensetzen heißt. Im allgemeinen heißt man einen musikalischen Gedanken, einen formgewordenen musikalischen Einfall ein Thema. Unter Melodie dagegen versteht man eine ausgeführtere Singweise, oder auch eine Spielweise mit gesanglichem Charakter. Der Anfang der ersten Klaviersonate von Beethoven ist z. B. ein Thema, und zwar können wir als solches den ganzen Zusammenhang bis zur ersten Fermate nehmen, oder aber auch schon den kleinen Satz bis zur ersten Brechung der aufsteigenden Linie, also den 1. und 2. Takt. Das zweite Thema (das mit dem Aufstreich des 20. Taktes beginnt) hat wohl melodiösen Charakter, wäre aber doch zu kurz, um eine Melodie genannt zu werden. Dagegen spricht man von dem „Thema" eines Variationenwerks auch wenn es eine ausgewachsene Melodie ist, in dem Sinn von: Vorbild oder Urbild (d. i. eben wiederum: Gesetz) der Variationen, d. h. der Veränderungen, besser: der veränderten Nachbilder.

[1] Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß sich solche Fragen besonders gut in entwickelnder Methode behandeln lassen.

[1] Die Fünfer- und Siebener-Takte sind in den allermeisten Fällen, vielleicht immer, Kombinationen; wir brauchen, wo wir das Normale, Grundsätzliche betrachten, sie nicht mit in Rechnung zu nehmen.

[2] Wir wissen recht wohl, daß wir nicht jede dieser Fragen beantworten können; doch mögen sie zum Beobachten und Nachdenken anregen.

[3] Man könnte vielleicht das Psalmodieren der Priester in den katholischen Kirchen als eine Art von Melodie, freilich primitiver Art, ansprechen, die ohne Takt, nicht aber ohne Rhythmus, oder doch nicht ganz ohne diesen, verläuft.

[4] In dem Abschnitt meiner Klavierübung: „Erster Unterricht" stellte ich dar, wie man den Schüler, versteht sich mit einiger Hilfe, auf die Kadenz führen kann, so als ob er sie von sich aus fände, also im Sinn des entwickelnden Unterrichts. (Das wird natürlich nicht immer gelingen. Zum mindesten aber können wir auf die dort angegebene Weise das tonartlich Natürliche und Notwendige der Kadenz-Formel einleuchtend begründen.) Wir kamen auf diese Weise, von den uns angeborenen, geistig natürlichen Forderungen des Akkordwillens und der Tonart ausgehend, auf synthetischem Weg zur Kadenz, zu der wir umgekehrt, wenn wir von der lebendigen Musik ausgehen, auf analytischem Weg gelangen.

[5] Die Frage stellen wir zunächst, um sie noch offen zu lassen; eine Antwort auf sie werden wir erst mit den Erwägungen des nächsten Abschnitts finden.

für Silbe denselben Baß wie die Normalkadenz Beisp. 5. Wir können also sagen: die Kadenz ist hier angewandt, oder auch umgekehrt: sie ergibt sich, wenn wir die genannten Stücke harmonisch auf die kürzeste Formel bringen.

III. Form und Formel.

1. Die Melodie Beisp. 8 beruht, wie wir schon erwähnten, durchaus auf der kürzesten Kadenzformel, nur ist die Oberstimme freier geführt; es ist eine (freilich bescheidene) melodisierte Kadenz, oder eine Kadenz mit melodisierter (stilisierter, könnte man auch sagen) Oberfläche der Harmonien. Schon dieses bißchen Melodie überwindet das Formelhafte einigermaßen[1].

2. Das Harmonische war im vorbesprochenen Beispiel 8 formelhaft; es brachte das Geschehen in die größtmögliche Kürze. Dagegen verlängert der Anfang einer Melodie von Beethoven[2] (Beisp. 9) die Kadenz, indem er deren erste Akkordfolge wiederholt.

3. Die erste Zeile des Chorals Beisp. 6 scheint zwar nichts anderes zu sein als unsere einfachste Kadenzformel, nur vermehrt durch eine zwischen Unter- und Oberdominante eingeschobene Tonika, und kaum melodisiert: denn daß der Sopran am Ende der Zeile in die Tonikaterz fällt, anstatt wie in der Kadenzformel Beisp. 5a auf der Quint zu bleiben, ist der einzige Zug von Freiheit, von der wir also hier noch viel weniger wahrnehmen als in Beisp. 8. Dafür aber erhebt sie sich rhythmisch ganz merklich über unsere Formel.

Wir meinen damit nicht den ohne weiteres hörbaren Rhythmus der Wertfolge in der Melodie, sondern wir wollen hier das Rhythmische auch da aufspüren, wo es sich mehr verbirgt. Bemerken wir gleich zu Anfang die Ausdehnung des Ausgangsakkords. Seine Wiederholung ergibt nämlich für den harmonisch-rhythmischen Eindruck eine Länge, die einer ganzen Note gleichkommt. Denn wenn wir nun eben nicht die Tonfolgen der Melodie, sondern die Akkordfolgen nach ihrem Rhythmus, d. h. nach ihren Längen- und Kürzenverhältnissen betrachten, so dürfen oder vielmehr müssen wir das dreimalige Anschlagen als **harmonisch** belanglos überhören. Der Anfangsakkord dauert während des ersten Takts an; er macht zwar den Rhythmus der Melodie mit, läßt sich von diesem gleichsam anstecken oder zerteilen, aber das soll uns nicht hindern, der Sache auf den Grund zu hören und den Rhythmus der Harmoniefolgen richtig so zu vernehmen: 𝅝 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. (C F C G C). In kleinerem Maß unterscheiden sich dann überdies noch die andern Kadenzakkorde nach ihrem Zeitwert (IV ist ein ♩., V ein 𝅝), so daß wir gegenüber der Normalkadenz hier eine rhythmisch gestaltete Akkordfolge, damit aber eine gegenüber dem Schema doch schon einigermaßen künstlerische Gestalt vor uns haben. In Beisp. 8 sind die Harmonien den Zeitwerten nach gleich (𝅝 𝅝 𝅝 𝅝: C F G C), ganz wie beim Normal-Kadenzbaß, hier hat nur die Melodie Rhythmus. In der ersten Zeile von Beisp. 6 dagegen hören wir zwei Rhythmen, den der Melodie, dem sich alle Stimmen vollkommen anpassen, und den des harmonischen Geschehens, das ja übrigens nach der anfänglichen Selbständigkeit sich rhythmisch mit der Melodie ganz verschmilzt. Beisp. 8 ist also in einfachem, Beisp. 6 in doppeltem Sinn rhythmisch. (Wie in einem zweistimmigen Stück gleichzeitig sogar drei rhythmische Reihen bestehen können, werden wir in dem Abschnitt: „Harmonisieren" an dem Beispiel 1 lernen.)

4. Der Anfang des Walhall-Themas aus Richard Wagners „Ring des Nibelungen" (Beisp. 10), zwar rhythmisch und melodisch weitaus freier als das bisher Betrachtete, gleicht in der Harmoniefolge (aber nicht auch harmonisch-rhythmisch) vollkommen der ersten Zeile des Beisp. 6.

5. Dessen zweite Zeile zeigt am Schluß (s. die Klammer) unsere einfachste Kadenzformel, ohne sie zu melodisieren und auch ohne sie zu rhythmisieren (denn allein die Länge am Schluß stellte wenigstens noch keinen entscheidenden Schluß her, sie läßt sich auch schon in Beisp. 5 empfinden). Trotzdem geht auch das über das Formelhafte hinaus, da die einfache, scheinbare Formel eben nicht allein steht, vielmehr im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden den endlichen kräftigen Entschluß nach einem mehr schwankenden Akkordgehen bedeutet.

Diese Vergleiche von harmonisierten Melodien, Melodieteilen oder Themen mit der Kadenz mögen uns über das Verhältnis des Formelhaften zu künstlerisch Geformtem aufklären. Die Kadenz sahen wir jedesmal zugrund liegen; sie liegt, als kürzeste Formel für Ausgang und Rückkehr[1], überhaupt der Musik zugrund, was wir freilich jetzt nicht nachprüfen können, aber wenigstens, dem bisher Wahrgenommenen nach, für möglich halten dürfen. Sprechen wir das also einmal als Vermutung aus.

Nun wollen wir auch die Frage untersuchen, die wir vorhin noch unbeantwortet lassen mußten: wie durften wir die Kadenzformel natürlich nennen? 1. Unsere Beispiele gehören noch der einfachsten Musik an; trotzdem liegt auch ihnen eine noch einfachere Formel, eben die Kadenz, zugrund. Alle lebendige Musik, auch die ganz einfache, ist schon ein Geformtes, Ausgeführtes; ist Form, nicht Formel. Also ist die Kadenz eben nicht natürlich, wenn wir unter musikalischer Natur das verstehen, was uns offenbar und unmittelbar fertig, als gewachsen entgegentritt, so wie das uns umgebende Naturleben mit seinen Erscheinungen. Die Kadenz gehört nicht der lebendigen Musik-Natur an; sie ist noch nicht Musik, sie ist eigentlich gar nicht zum Gespielt- oder Gesungenwerden da; man lernt sie zur Orientierung spielen. 2. Lösen wir unsere Beispiele auf, lassen Melodie und Rhythmus, auch die Wiederholungen[2], wegfallen, so erhalten wir die Kadenz, als die aus dem vielgestaltigen Tonleben abgezogene Formel. Formeln aber sind an sich nichts Natürliches, d. h. nichts natürlich Gewachsenes; freilich daß wir Formeln abziehen, entspricht unserem geistigen Bedürfnis, unserer geistigen Natur, es ist unserem Geist natürlich. 3. Das musikalische Leben bedarf nicht nur der Harmonie, sondern auch der Melodie und des Rhythmus, vielmehr es besteht in der Vereinigung dieser Mächte. Daß wir sie denkend trennen, daß wir so tun, als ließen sich Melodie und Rhythmus von der Harmonie loslösen und abziehen, als ließe sich die Harmonie der Melodie und des Rhythmus entkleiden, daß wir also Zusammenwirkendes trennen, lebendige Einheit zersetzen, daß wir „analysieren" (was eben auflösen heißt): das ist ein Gewaltakt gegen die Natur, also unnatürlich. Doch unseren Geist gelüstet es auch immer wieder gegen die Natur, er **will analysieren**; das ist eine Seite unseres Geistes, also **unserer** Natur! 4. Wir können aber auch, anstatt die vorhandene, gewachsene Musik zu analysieren und auf Formeln zu bringen, von vornherein den Standpunkt außerhalb der lebendigen Musik, unserer Musik-Umgebung wählen[3]. Es gibt Klänge, die nicht zu Musik führen (denke an die Obertöne; solche können zufällig entstehen, dann aber wird keine Musik aus ihnen entstehen; ein Glockengeläute kann uns mit einem Akkord die Ohren füllen, aber auch das gibt keine Musik). Weiter: ich fühle Verwandtschaft der Akkorde, fühle die Neigung zum Quintfall, und gebe ihr nach. Ich fühle ferner ein Bedürfnis nach Rückkehr, fühle Tonartbedürfnis: aus diesem Gefühl heraus fanden wir die Kadenz. So betrachtend könnte man doch wohl auch sagen: wir haben nichts Unnatürliches begangen, als wir die einfachste Formel für Akkord- und Tonartgeschehen suchten, wir haben nicht künstlich das Harmonische vereinzelt, wir haben nicht analysiert, sondern nur uns von vornherein beschränkt; wir sind

---

[1] Die Melodie will ja eigentlich nicht mit schweren Akkorden begleitet sein, und wir haben an ihr denn auch die ersten kontrapunktischen Uebungen vorgenommen, s. Klavierübung S. 142—143 (XIII); 140 (X).

[2] Wir spielen das Original den Schülern vor und vergleichen mit ihm die in Beisp. 9 gegebene einfachere Gestalt.

[1] Siehe die erwähnte Darstellung in meiner Klavierübung.

[2] Wir werden später, wenn wir von erweiterter Kadenz zu sprechen haben und reichere Harmonik kennen, auch den Begriff der Analyse erweitern müssen; um die einfachste Kadenz als Grundlage des Beispiels 21 zu erkennen, müssen wir nicht nur Wiederholungen, sondern auch die untergeordneten (Neben-)Dreiklänge abstreifen.

[3] Und das ist gerade der Sinn und Inhalt der schon oben erwähnten Darstellung der Kadenz als eines harmonisch natürlichen Vorgangs in meiner Klavierübung S. 144 (XVI).

außerhalb der Musik geblieben, genauer: vor der Musik, vor der Tonkunst. Denn das Bedürfnis nach einem Akkordgang erfüllen, Tonart entstehen lassen: das muß doch schon ein musikalisches Tun genannt werden (wie sollten wir es sonst nennen?). Aber wir sind damit doch noch nicht ganz in das Musikreich eingetreten; oder: wir müssen Musik in zweierlei Bedeutung nehmen; einmal in der allgemeinen, in welcher sie sich zwar noch nicht schon im Akkord, aber doch in einem sinnvollen Tongeschehen, vielleicht schon in der Akkordfolge, jedenfalls in der Schaffung der Tonart offenbart; in der strengeren Bedeutung des Worts aber finge Musik da an, wo ihre Kräfte vereinigt wirken, wo sie Kunst wird. Die von uns besprochenen Beispiele gehören bereits der Kunst an, die Kadenz aber noch nicht; doch ist sie, eben im weiteren Sinn, musikalisch natürlich.

(Fortsetzung folgt.)

Die Lösung des Stimmbildungsproblems.

Von Dr. med. Hed. Friedrich (Kaaden).

Ueber Stimmbildung ist eine Unzahl von Büchern geschrieben worden, die vielfach wertvolle Gedanken enthalten, die aber meist einseitig und fanatisch, als allein seligmachend und als allein zum Ziele führend hingestellt werden; die von den Verfassern erzielten Resultate stehen aber stets in umgekehrtem Verhältnisse zu dem Aufwande an Worten. Der hohen Zielen nachstrebende junge Sänger muß angesichts der verschiedenen Methoden in Verwirrung geraten und es ist nicht zu verwundern, wenn ein so kenntnisreicher Musiker, wie Dr Leopold Schmidt, der die Verhältnisse an den ersten Musikschulen des Reiches aus unmittelbarer Anschauung kennt, den Gesangstudierenden rät, die Konservatorien zu meiden, lieber wie in alten Zeiten im Chor anzufangen und von da aus durch die Praxis sich weiterzubilden.

Ebenso spricht sich Lilli Lehmann in ihrem berühmten Buche „Meine Gesangskunst" aus; sie schreibt: „Als ich einmal an einem Konservatorium eine Kollegin zu vertreten hatte, wurden mir diejenigen Schüler versprochen, die nur noch der letzten Feile bedurften. In der ersten Unterrichtsstunde zeigte es sich, daß diese Schüler nichts, aber auch gar nichts konnten. Als ich der Direktion mein Leid klagte, wurde mir geantwortet: ‚Um Gottes willen, sagen Sie das nicht, sonst könnten wir kein Konservatorium halten'. Ich verstand und ging." Nicht minder drastisch ist die Schilderung, die Manas gibt: „Die am Beginne des Schuljahres eintretenden Eleven scheiden sich in zwei Gruppen: eine an Zahl schwache; es sind dies die Sänger mit schönen Naturstimmen, und eine sehr zahlreiche, die Stimmlosen umfassend. An die letzteren wird von den Lehrern eine große Mühe gewendet, irgend etwas Stimmähnliches aus ihnen herauszulocken, wiewohl die Erfahrung lehrt, daß das Sisyphusarbeit bedeutet. An den Stimmen der Erstgenannten wird beileibe nicht herumexperimentiert, denn die Sterne sollen so rasch als möglich leuchten, den Ruhm der Meister zu verkünden. Arme Konservatoristen!"

Nun liegt der Wiener Akademie der Wissenschaften eine von dem Stimmphysiologen Prof. Meisel verfaßte Abhandlung vor, die geeignet erscheint, Licht in das trostlose Dunkel zu bringen. Die Forscher bezeichnen als Kunstgesang die genaue Kenntnis aller Formen, die der Ton zu durchlaufen hat, und die Fähigkeit, alle zum Stimmapparat gehörigen Muskeln blitzschnell spannen und auflösen zu können. Die jüngste, von Prof. Barth stammende Definition geht von der Tatsache aus, daß verschiedene Muskelpartien sich unbefugt in den Stimmbildungsprozeß einmengen, dadurch die Arbeit der Stimmorgane behindern, und nennt Kunstgesang „die graziöse Zusammenarbeit der isolierten Muskelkomplexe". Professor Meisel geht den Ursachen dieser „Grazie" nach und findet sie in gewissen drüsigen Organen, über deren Zweck die Aerzte noch bis vor kurzem im unklaren waren, bis die Entdeckung von Roux, Kammerer und Urbantitsch über dieselben Aufschluß gaben; speziell die beiden letztgenannten Wiener Aerzte haben viel zur Popularisierung der Drüsenforschung beigetragen. Schilddrüse, Nebennieren, Zirbeldrüse, Briesel, Hypophyse und Pubertätsdrüse galten den Aerzten noch bis vor wenigen Jahren als rudimentäre Organe, die man unter Umständen ohne jeden Nachteil für das Allgemeinbefinden operativ entfernen könne; heute wissen wir, daß diese, die innere Sekretion besorgenden Organe Erzeuger unentbehrlicher köstlicher Stoffe, Weckstoffe oder Hormone benannt, sind. „Bis vor kurzem kannte man nur ein Nachrichtensystem im Körper, durch das die Teile desselben voneinander erfuhren und zu einheitlicher Tätigkeit zusammengefaßt werden, das Nervensystem; auf dieses wurden auch von den Stimmphysiologen alle beim Singen auftretenden Erscheinungen zurückgeführt, wobei allerdings gewisse Phänomene unerklärlich blieben. Im vieldrüsigen (polyglandulären) System lernte man ein zweites, allseitiges Beziehungsmittel, eine nicht nervöse, sondern stoffliche Ordnungsgewalt des Organismus kennen. Bei mangelhafter Funktion der Schilddrüse bleibt der Mensch im Wachstum zurück, er bleibt ein Zwerg; aber ein Organ ist es, das vom Schilddrüsensekret durchflutet werden muß, um seine volle Beschaffenheit zu erlangen: das Großhirn. Alle, selbst die herrlichsten dort aufgestapelten Geistesgaben helfen nichts, wenn Art und Menge des Thyreoidins nicht hinreichen, sie zum Leben zu erwecken. Die Pubertätsdrüse führt ihren Namen, weil sie kraft ihres Hormons alle körperlichen und geistigen Erscheinungen der Geschlechtsreife erweckt und erhält, alle leiblichen und seelischen Kennzeichen des Geschlechtes vorbereitet und beherrscht." Es bleibt das unvergängliche Verdienst des Dr Kammerer, diese Zusammenhänge aufgeklärt zu haben.

Die ursächlichen Beziehungen zwischen dem Geschlechtsleben und der stimmlichen Betätigung sind seit jeher bekannt gewesen; als Prof. Meisel sein Stimmbildungssystem begründete, handelte es sich ihm lediglich darum, die auch von Barth jüngst geforderte Isolierung der Stimmorgane durch geeignete Uebungen zu erreichen. Wie erstaunte er aber, als er gewahr wurde, daß diese Trainierung die Drüsen erheblich beeinflußt. Dieselben zeigen dabei eine erhöhte Tätigkeit unter starker Entwicklung von Wärme. Diese wandelt sich augenblicklich in eine Kraft, die sich den Stimmorganen mitteilt und ihren Anstrengungen jenen Ueberschuß an Elastizität erteilt, der das Singen gänzlich mühelos erscheinen läßt. Zahlreiche Versuche an mit diesem System trainierten Sängern haben ergeben, daß sie bei hohen Tönen — insbesondere bei Arienschlüssen — eine ganz bestimmte, sich jedesmal wiederholende, schwer zu beschreibende Empfindung in der Gegend vor dem Kehlkopfe (also in der Schilddrüse) haben, die sie befähigt, ein mit der Gefahr des Mißlingens verbundenes Intervall spielend zu nehmen. Diese Empfindung löst in dem Sänger jenen Zustand des Verzücktseins aus, der seinen höchsten Lohn bildet. Die Hormone sind also die eigentliche Quelle der von Barth geforderten Grazie des Singens ohne Mühe und ohne Ermüdung, wie es Dr Imhofer („Die Ermüdung der Stimme — Phonasthenie") schildert: „Was von weiterer ausschlaggebender Bedeutung für eine ideale Stimmlippenfunktion ist, nur wenn zur Bildung eines bestimmten Tones das Minimum der hiezu nötigen Kraft und nicht mehr verwendet wird, funktioniert der Stimmapparat so, daß das Kontrollorgan, wenn man so sagen darf, keinen Grund zu Ausstellungen findet. In solchen Fällen ist das Gefühl beim Singen ein vollkommen indifferentes, ja man kann sagen, es hat eine positive Gefühlsnote, es ist ein direktes Lustgefühl, ein Behagen beim Singen, wie man es ja auch von Sängern bisweilen schildern hört. Ein Sänger, der stets beim Singen dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes gehorcht, ermüdet so gut wie gar nicht; allerdings kann man solche Sänger, deren Stimmbandmuskulatur sich beim Singen im Zustande der idealen Koordination befindet, an den Fingern herzählen, aber es gibt solche!"

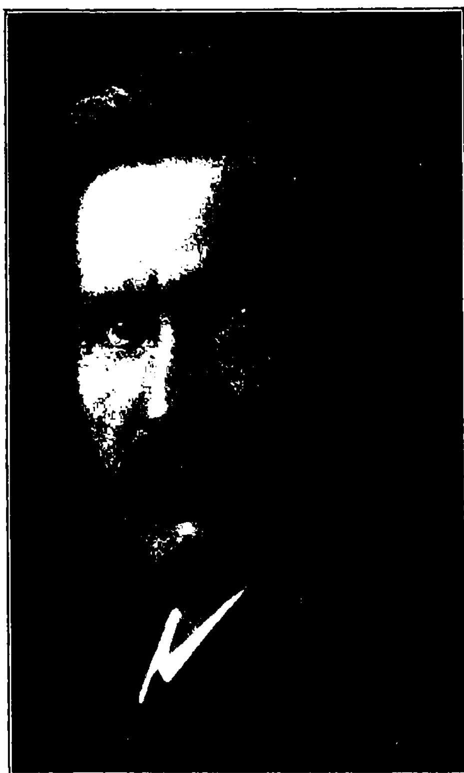
Die Entdeckungen Prof. Meisels können in ihrer Tragweite nicht hoch genug gewertet werden; sie erklären das Phänomen

des glücklich veranlagten Natursängers, der, ohne eine Stunde Stimmbildungsunterricht genossen zu haben, den schwierigsten Anforderungen des Kunstgesanges spielend gerecht wird. Er verfügt ausnahmsweise über gut funktionierende Drüsen. Ist das Gegenteil der Fall, d. h. liegen Störungen im Betriebe der Drüsen vor, so helfen alle Vokal- und Konsonantenübungen, alles Studium der Stellung von Zunge, Gaumen, Kehlkopf usw. nichts, die Stimme wird doch nur durch enorme Muskelspannung, die dem Sänger und Hörer höchst unangenehm ist, erzeugt werden können. Nach Guttmann und Lilli Lehmann sind zur Tonerzeugung athletische Kräfte erforderlich; ein je größerer Teil derselben jedoch durch das tausendfach höherwertige Fluidum der Hormone ersetzt wird, um so schöner die Stimme, um so leichter und ausdrucksvoller erklingt sie. Gelingt es, die inkretorischen Drüsen direkt zu beeinflussen, zu erhöhter Tätigkeit zu veranlassen, so ist ein großer Teil der die Stimmbildung noch umgebenden Rätsel gelöst und Tausende talentvoller, ins Hoffnungslose studierender Sänger werden der Kunst gerettet sein.

Hans Huber †.

Der Weihnachtsabend des verflossenen Jahres 1921 wurde für das Schweizerische Musikleben zu einem dies ater: riß er doch einen der bedeutendsten und fruchtbarsten Komponisten und Musiker mit unerbittlicher Hand aus der Reihe der Lebenden, den Basler Altmeister Hans Huber. Nach überstandener Lungenentzündung setzte eine Herzschwäche dem unermüdlichen Leben des zur Winterkur in Locarno weilenden, schon seit langem gesundheitlich erschütterten Künstlers ein Ende. Mit ihm ist, zum mindesten von der älteren Generation, wohl die lebensvollste und phantasiereichste Persönlichkeit dahingegangen, die die Schweiz auf musikalischem Gebiete besessen hat. Sein produktives Schaffen — um von seiner reichen Lehrtätigkeit nicht zu sprechen — blieb nicht in dem engen Kreis der vordem mit besonderer Liebe gepflegten Chorkomposition stecken, sondern wandte sich mit größtem Erfolg allen größten und höchsten Formen zu, neben dem Lied und der kleineren Instrumentalform der Kammermusik, der Symphonie, der Oper. Bevor wir dem Schaffen des Verewigten nähertreten, der seinem Wunsch entsprechend in Vitznau am Vierwaldstättersee, wo er seit vierzig Jahren die Sommermonate verbrachte, bestattet wurde, sei seines verhältnismäßig ruhig und gleichförmig verlaufenen äußeren Lebens gedacht. Die beste Orientierung werden die Worte geben, die Hans Huber, der am 28. Juni 1852 in dem solothurnischen Orte Schönenwerd das Licht der Welt erblickte, selber, im Festheft des ersten schweizerischen Tonkünstlerfestes (1900 in Zürich) geschrieben hat.

„Neben den liebevollen Unterweisungen meines Vaters, der mich schon mit fünf Jahren als kurzer Knirps auf den Klavierstuhl setzte, erhielt ich die ersten prägnanten Eindrücke der Tonsprache bei den sonntäglichen Meß-Aufführungen auf der Empore der ehrwürdigen Stiftskirche in Schönenwerd. Nach den väterlichen Mühen erteilte mir der verstorbene Eduard Munzinger den regelrechten Unterricht. Als Achtjähriger spielte ich die ‚Pathétique' Beethovens. Mit zehn Jahren begann mein Wanderleben, indem ich in Solothurn das Gymnasium besuchte und nebenbei bei den musiktreibenden Kaplänen des St. Ursus-Stiftes die res musica weiterbetrieb — mit mehr oder weniger Glück. Aus einem wilden und zügellosen Dilettantismus (gleichzeitige Schwärmenei für die damals neu erschienenen Paganini-Variationen J. Brahms' und den ‚Tannhäuser'-Marsch von Wagner-Liszt) riß mich endlich Carl Munzinger mit energischer Hand und pädagogischem Verständnis los und zeigte mir die guten Mittel und Wege zur ‚wahren Kunst des Klavierspiels' und der Theorie. Damit ausgerüstet, reiste ich im Kriegsjahre 1870 ans Konservatorium nach Leipzig, wo ich vier Jahre, namentlich bei Prof. Reinecke und bei den Lehrern Wenzel und Dr. Paul, in den verschiedenen Kunstzweigen arbeitete. Eng befreundet mit ausgezeichneten Männern wie Dr. Hugo Riemann, Otto Klauwell und anderen stand ich mitten im tobenden Kampfe der Neudeutschen contra Klassiker. Wir alle wurden in diesem ‚Circulum' Wien, Bayreuth, Weimar und Leipzig tüchtig herumgeworfen. Aus diesen begreifbar wechselnden Stimmungen heraus mag sich in meine ersten Werke leider eine gewisse Stillosigkeit hineingeschlichen haben, die erst später einer stärker hervortretenden Individualität weichen mußte. Wie haben es doch in dieser Hinsicht die Jüngern — was Kunstmoral betrifft — leichter! Im Jahre 1874 folgte ich den Fußstapfen meiner Freunde Munzinger, Kogel, Gustav Weber und Robert Freund nach und nahm in Wesserling (Elsaß) eine behagliche Privatstellung an, wo ich in herrlicher Natur und bei distinguierten Menschen nach Herzenslust arbeiten konnte. Durch das Bedürfnis gezwungen, einen größern Wirkungskreis zu erlangen, und mit der Kunst überhaupt in direktere Beziehungen zu treten, siedelte ich im Jahre 1877 stellungslos nach Basel hinüber. Mit Mühe und Not — als ‚damaliger Moderner' etwas mißtrauisch angesehen — brachte ich es nach einigen Jahren des Harrens und mit Hilfe der Nachbarstadt Mülhausen zu einem gesuchten Klavierlehrer. Das Häßliche für meine künstlerische Weiterentwicklung lag in dem Umstande, daß ich zur Bestreitung meines materiellen Daseins manches Werk vorzeitig und kritiklos herausgab. Die Folgen blieben deshalb auch nicht aus! Mea culpa, mea culpa! Die Popularität der Festspielmusik im Jahre 1892 trug meinen Namen in die weiteren Kreise Basels, ein Jahr später übernahm ich den Klavierunterricht an den Fortbildungsklassen der Musikschule, folgte dem plötzlich verstorbenen Dr. Bagge als Direktor des Institutes nach und erhielt als jüngste Ehrenstellung die Leitung des Gesangvereins. Somit bin ich in dem mir so lieb gewordenen Basel glücklich beschäftigt und verrate meinen jüngern Zunftkollegen zum Schlusse nur noch den leider nicht erfüllbaren inneren Herzenswunsch — noch einmal von vorne anfangen zu können, um alles besser zu machen."



Hans Huber †.

Diese autobiographische Skizze bedarf auch heute nur in wenigen Punkten einer Ergänzung. 1880 vermählte sich Huber mit der Sängerin Ida Petzold, die ihm vier Kinder schenkte. 1902 trat er die Direktion des Basler Gesangvereins an Hermann Faber ab, der 1918 auch die Leitung des Konservatoriums und der Musikschule Basel übernahm. Außerordentlich groß und segensreich war Hubers Tätigkeit als Lehrer des Klavierspiels, das er selbst meisterhaft beherrschte. Eine lange Reihe von Pianisten, von denen wir nur die Schweizer Otto Hegner († 1907), Ernst Schilling, Hans Richard, Ernst Levy, Walter Lang nennen, verdankt ihm ihre Ausbildung. 1892 erhielt Huber, nach der Komposition der ersten Basler Festspielmusik, den Ehrendoktor der Universität Basel; regste Anteilnahme schenkte er dem 1899 ins Leben gerufenen Schweizerischen Tonkünstlerverein, dessen Vorstand er jahrelang angehörte. Das Bedeutendste und Bleibende aber schuf er in seinen Werken, die in gleicher Weise seine ungewöhnlich starke musikalische Begabung und seine zur Meisterschaft gediehene Technik beweisen.

Obwohl Huber seinerzeit die Kämpfe der Neudeutschen und Klassizisten tapfer und intensiv mitgekämpft hat, bewahrte ihn

doch seine stark ausgeprägte Eigenheit davor, der einen oder anderen Richtung einseitige Gefolgschaft zu leisten. Seine eines starken romantischen Einschlages nicht entbehrenden musikalischen Neigungen trieben ihn zuerst vorwiegend zur Klavierkomposition, zwei- und vierhändig; ein Hauch von Schumanns Geist ist es, der über ihnen schwebt, ohne sich doch zu greifbaren Anklängen zu verdichten. Fühlbarer fast ist ein gewisser Einfluß von Brahms. Hubers starke rhythmische Begabung ließ ihn auch der Tanzform eine entschiedene Neigung entgegenbringen, sowohl in der Klavierkomposition, wie auch gelegentlich in klavierbegleiteten Gesangsquartettwerken, in denen er hier ganz besonders Reizvolles geboten hat. Indessen sein eigenstes Gebiet betrat er doch, als er sich der Kammermusik zuwandte. Wohl lockte auch ihn die größere Aufgabe der Symphonie und ließ ihn bis an sein Lebensende nicht los — nicht weniger als acht symphonische Werke hat er hinterlassen —, aber sein Eigenstes, Persönlichstes, das durch Feinheit des musikalischen Esprits, Formgewandtheit und zwingende Natürlichkeit wohl am längsten seine Kunst und seinen Namen lebendig erhalten wird, schuf er doch in der Kammermusik. In seinen Symphonien — Tell-Böcklin-Heroische, Akademische, Schweizerische Symphonie, „Geiger von Gmünd", ferner die unbenannten in A dur und F dur — machte sich fühlbar, daß Huber die Gabe des großen Architektonikers etwas abging; die Sonatenform war nicht seine Stärke, das Schönste und Gewichtigste hatte er im Adagio und Scherzo, sowie der mit Liebe gewählten Rondoform zu sagen. Die alte Vorliebe Hubers für das Klavier kam wiederum zum Ausdruck in vier Klavierkonzerten, die sich durch einen im besten Sinne spielfreudigen, konzertanten Geist auszeichnen. Gewissermaßen als Bindeglied zwischen Hubers absoluter Musik und seinen Bühnenwerken lassen sich seine zwei Festspielkompositionen ansehen, die 1892 und 1901 für die Basler Zentenarfeiern geschaffen wurden. In diesen populären Schöpfungen zeigte er eine ganz besonders glückliche Hand, war es ihm doch gegeben, den volkstümlichen Charakter ungemein echt und herzlich zu treffen. Nicht das gleiche Glück war ihm mit seinen fünf Opern „Kudrun", „Simplizius", „Weltfrühling", „Frutta di mare" und „Die schöne Bellinda" beschieden. Der Hauptgrund ihres geringen Erfolges war wohl den wenig wirksamen Texten zuzuschreiben, aber auch rein musikalisch fehlte es Hubers weit mehr auf das Feine, Delikate gerichteter Kunst an der für die Bühnenwirkung unerläßlichen Kraft und geschlossenen Steigerung.

Nicht unerwähnt dürfen in der Uebersicht die Chorkompositionen bleiben, unter denen mehr, als die für gemischten Chor, die begleiteten Männerchorkompositionen „Aussöhnung", „Caenis", „Zwei hebräische Melodien", „Heldenehren" Verbreitung und Beifall fanden. Bemerkenswert ist, daß Huber nach zirka vierzigjähriger Pause — nach dem „Weihegesang" Op. 1, den Orgelstücken Op. 3 und der Orgelfantasie nach Worten der heiligen Schrift — mit dem Weihnachtsoratorium „Weissagung und Erfüllung" (1913) wieder zur geistlichen Komposition zurückkehrte. — Werfen wir einen Blick auf den Gesamtcharakter der Huberschen Musik, so ist wohl zu sagen, daß er speziell in seinen symphonischen Werken das schweizerische Moment betonte, insofern er mit Vorliebe schweizerische Stoffe und Gedanken seiner Gestaltung zugrunde legte. Das bezog sich aber, wie es kaum anders denkbar ist, nur auf den gedanklichen oder gefühlsmäßigen Vorwurf, nie, auch bei der Hineinziehung schweizerischer Volksliedmotive nicht, auf eine irgendwie typische Melodik oder Harmonik; hier war er stets der über alle nationale Beschränkung erhabene internationale Künstler. Wie bedeutend er als solcher war, spricht sich vielmehr darin aus, daß er jeder seiner Symphonien einen ganz eigenen, in der persönlichen Durchdringung des Gegenstandes bedingten Charakter zu verleihen wußte.

Der Zukunft wird es vorbehalten sein, das dauernd Große des verewigten Meisters in den Kranz der den Alltag überdauernden bleibenden Schöpfungen einzureihen. Uns Gegenwärtigen bleibt nichts, als die Trauer um den Verlust eines der Besten im Reiche der Kunst und der wehmütige Trost, daß er in seinem reichen künstlerischen Vermächtnis mit uns verbunden bleiben wird. W. H.

Alfred Lorentz: „Liebesmacht".

Oper in drei Akten. Text von Rudolf Lothar.

Uraufführung am 29. Januar am Bad. Landestheater zu Karlsruhe.



Streift der Tiefland-Text auch stark an das, was man Kitsch zu nennen pflegt, so kann man nicht ableugnen, daß ihm eine große, dramatische Linie innewohnt, die frei und selbstverständlich sich gibt und gehoben durch eine kongeniale Nachzeichnung der Musik den Bombenerfolg der Oper ausmachte. Auch im Stoff der „Liebesmacht" steckt die große dramatische Linie, nicht aber im Textbuch. Rudolf Lothar, der Verfasser beider Texte hat sie mit Geflissentlichkeit sogar verbarrikadiert. Es ist nie leicht aus einer Novelle ein Theaterstück zu machen und wird nur da gelingen, wenn der Uebertrager es vermag einen Teil der Zartheit des Novellenstils mit hineinzuverweben und dabei selber zum Dichter zu werden. Denn die dramatischen Momente im Gange der Handlung bedürfen zur Folie den Hintergrund der Lyrik, fehlt der, so wirken sie kraß, unvermittelt, unwahrscheinlich, steif, unmöglich. Lothar hat das nicht bedacht, oder aber gedacht, die Musik werde diese Folie schon in nötiger Weise verkörpern und Alfred Lorentz, der Komponist, hatte sich das auch zugetraut. Beide waren im Irrtum. Was im Text einfach nicht vorhanden ist, kann man auch mit dem besten Willen nicht vertonen, und manchem, was Lorentz zwischen den Zeilen herauszulesen geglaubt und in Musik umgesetzt hatte, fehlte oben auf der Bühne der Anhaltspunkt und da gab es naturgemäß klaffende Lücken. Nach dem Rezept der Filmübertragungen ist Lothar vorgegangen, hat die seiner Meinung nach schlagkräftigsten Momente der Handlung aus der Zolaschen Novelle gezogen und sie hübsch brav aneinandergestellt, also Situationen geschaffen, allerdings nicht ohne Sinn für äußerliche Wirkungen. Die echte Dramatik aber wird aus Entwicklung geboren, und da das Leben im Drama von Menschen ausgeht, also deren Charaktere mit ihren Ausstrahlungen das treibende Rad bilden, so kommt man auch im Theaterstück um die Psychologie nicht herum. Es sei denn, daß eine Art lebender Bilder gestellt würde mit symphonisch gehaltener Musik. Dies wäre dann eine ohne Verkapptheit verfeinerte Form des Kino. So wie die Oper jetzt sich darstellt ist sie mit ihren textlich unechten, sentimental-kitschigen lyrischen Ergüssen ein Zwitterding. Die Handlung erlaubte meines Erachtens eine Behandlung nach beiden Seiten hin: eine Vertiefung zum wirklichen Drama auf psychologischer Grundlage, oder aber lediglich die Aufstellung eines musikalischen Bilderbuches. Sie spielt im modernen Kleid. Die Tochter eines reichen Bankiers wird von einem lebemännischen Grafen verführt. Um die Folgen dieser Beziehungen zu verdecken, heiratet sie einen armen Schreiber, diesem Reichtum und damit die Möglichkeit zur Entfaltung seiner Fähigkeiten bietend, aber als Kaufpreis eine strenge Schranke zwischen sich und ihm aufrichtend. Der Gatte bewährt sich als kaufmännisches Genie und als Mensch von höchsten Qualitäten; außerdem liebt er seine Frau über alle Maßen. Ihr Herz aber und damit sie selbst gewinnt er jedoch erst nach einem Zusammenstoß mit dem alten, nach Jahren wieder auftauchenden Verführer — welcher sich mit Hilfe der bestechlichen Hausdame ohne Vorwissen seiner früheren Geliebten in deren Schlafzimmer einschmuggelte —, durch die Großzügigkeit seiner Gesinnung und seiner Handlungsweise.

Es will mir scheinen, als ob Alfred Lorentz mehr von der Novelle von Zola als vom Libretto des Lothar inspiriert worden sei. Es ist ja auch nicht gut anders möglich. Wie schon bemerkt, vertieft seine Musik so manches, bringt manches kümmerliche poetische Knösplein zum Blühen, trifft auch gut den äußerlichen, mit starken Akzenten arbeitenden Ton. Lorentz ist Kapellmeister. Deshalb ist es auch weiter nicht verwunderlich, daß da so etliches aus der Versenkung heraufwuchert, was dem eifrigen Opernbesucher bekannt sein dürfte. Trotzdem — schlechthin Kapellmeistermusik schreibt Lorentz nicht, dazu fließt ihm der Born seiner Erfindung zu natürlich, zu leicht, zu selbstverständlich, auch zu unbekümmert. Er komponiert absolut ursprünglich, wenn auch nicht originell; jedenfalls geht bei ihm der Weg vom Einfall zum Papier nicht über den grübelnden Verstand, sondern über das Herz und das Gefühl. Wie gesagt, manchmal etwas unkritisch! Dann aber ist Lorentz ein ganz ausgezeichneter Praktiker. Mühe beim Komponieren kennt er nicht, er kann kompositionstechnisch immens viel, eben nicht allein aus Angelerntem, sondern aus natürlicher Begabung heraus. Unvergleichlich ist seine Instrumentationskunst; da gibt es keine Farbe, keine Klangkombination, die er nicht auszunutzen verstünde. Seine Melodik ist blühend, leicht faßlich, ohne banal, seine Harmonik reich, ohne kompliziert zu sein. Auch wird man selten einer so glänzenden Behandlung der Singstimmen begegnen. Die Partien der Oper sind direkt dankbar zu nennen. Dies alles sind Argumente dafür, daß die Oper den Weg ins breite Publikum machen könnte, wenn der Text anders geartet, von anderem Gesichtspunkt aus verfaßt worden wäre Und ich meine fast, daß sich eine Reparation in diesem Falle lohnte und sich auch bewerkstelligen ließe. Die Wiedergabe des Werkes unter der befeuernden Leitung des Komponisten mit der vornehm gestaltenden Hedy Iracema-Brügelmann und dem stimmschönen Rudolf Weyrauch in den Hauptrollen trug sehr zu dem Erfolge bei. Margarete Schweikert.

Musikbriefe

Braunschweig. Bei Uebernahme seines verantwortungsreichen Amtes versprach der Intendant des Landestheaters, Dr. Hans Kaufmann, neben mehreren Neuheiten jährlich eine Uraufführung, die uns diesen Winter am ersten Weihnachtstage beschert wurde, weil sich dem guten Willen immer neue Schwierigkeiten entgegenstellten. Die verpflichtete Erste Soubrette Elisabeth May (Stuttgart) traf krankheitshalber erst zu Anfang November hier ein, und die Erste jugendlich-dramatische Sängerin Albine Nagel bedurfte nach schwerem Leiden längerer Erholung. Der Heldentenor Peter Unkel ist gleichzeitig in Chemnitz und Braunschweig verpflichtet, d. h. die eine Hälfte des Monats singt er dort, die andere hier; dies sind unglaubliche Verhältnisse. Dazu kommen vorübergehende Störungen aller Art, die manches entschuldigten. Tout comprendre, c'est tout pardonner. Trotzdem schweißte Generalmusikdirektor Karl Pohlig den Nibelungenring im Zusammenhang, brachte „Tristan und Isolde", „Die Entführung aus dem Serail" u. a. neu heraus; im übrigen mußte sich jedoch der Spielplan in gewohntem, trägem Gleis bewegen. An Gästen erschien Frau Anna Wolff-Ortner (Mannheim), um das Erbe unserer hochdramatischen Sängerin Elsa Alsen, die unter glänzenden Bedingungen vom Deutschen Opernhause Berlin verpflichtet wurde, anzutreten; ihre Leistung als Leonore („Fidelio") war nicht überwältigend, trotzdem erhielt sie die Stelle. Ob sie dieselbe ausfüllen wird, muß die Zukunft lehren. Auch der Baßbuffo Frz. Führsen verläßt uns nach kurzer Zeit wieder, ein Nachfolger ist noch nicht gefunden. — Die neue komische Oper „Johannisfest" vom Kapellmeister am Landestheater, Rudolf Hartung, erfüllte die großen Erwartungen nur teilweise, der Dichter, Studienrat Dr. Rich. Bock, kennt die Gesetze und Forderungen der Bühne nicht, schuf deshalb mehr ein sogen. Oberlehrer-Drama als eine für den Komponisten und Bühnentechniker brauchbare Unterlage. Der Stoff, eine Musikantengeschichte aus der Biedermeierzeit, ist dankbar; denn unter den damaligen Vertretern der Tonkunst gab es mehr Originale als heute. Die Tochter des Stadtpfeifers verliebt sich in den Trompeter der Kapelle und rät ihm, da ihn der Vater als Rädelsführer der aufsässigen jüngeren Mitglieder des Orchesters entläßt, sich um die Stadtpfeiferei zu bewerben, ihren Ernährer also um Amt und Brot zu bringen. Inzwischen will sich der stellenlose Kollege Werner Kirchhofers von Säckingen Geld durch ein Stelldichein mit einer reichen, alten, liebeskranken Witwe verdienen. „Liebe und Trompetenblasen," singt V. v. Scheffel, „nützen viel zu guten Dingen," denn er erhielt das Amt und damit nach einem Ständchen mit seiner Kapelle am 60. Geburtstage des Schwiegervaters auch die Hand der Tochter. Handlung und Charaktere zeigen, wie schon der kurze Gedankengang beweist, viele verwundbare Stellen; erstere ist viel zu ernst, endet trotz der Verlobung fast tragisch, und letztere erregen wenig Teilnahme. Das Textbuch wurde infolge der Verbesserungen des Oberspielleiters Benno Noeldechen und des Bühneninspektors Joseph Gebhardt erst wirksam. Die Musik verdiente ein besseres Los, denn in der Partitur steckt ein tüchtiges Stück ehrlicher Arbeit; neben dem vorherrschenden Wagner-Stil enthält sie auch eine Reihe köstlicher Einzelnummern. Die Ensemblesätze gipfeln in einem kunstvoll entwickelten Quintett, über vielen hübschen Einzelheiten verlor der Tondichter oft das Augenmaß für das Ganze. Natürlich finden sich hie und da bekannte Anklänge, die aber das Eigengewächs nicht überwuchern. Die lyrischen Stellen gelangen Hartung besser als die humoristischen, auf jenem Gebiete werden ihm reichere Lorbeeren erblühen als auf diesem. Die ganze Art der Arbeit erinnert an Leo Blechs „Versiegelt", kommt diesem Werk nahe und verspricht für die Zukunft viel Gutes. Die Aufführung war glänzend, das Haus trotz aufgehobenen Abonnements ausverkauft. Das Landestheater hatte alles aufgeboten, um der Oper durch tadellose Wiedergabe und verschwenderische Pracht der Ausstattung den größten Erfolg zu sichern. Elisabeth May als junge Verliebte, Käte Fenner als alte Witwe, E. Hunold als noten- und charakterfester Musiker, L. Corvinus, Max Grahl u. a. als Vertreter der ehrwürdigen Stadtpfeiferzunft setzten ihre ganze Kraft erfolgreich für das Gelingen unter Leitung des Komponisten ein. Der lärmende Beifall zwang am Schluß die Hauptdarsteller, Dichter und Komponisten, Oberspielleiter und Bühneninspektor ein dutzendmal vor die Rampe. R. Hartung wurde überdies durch Lorbeeren geehrt. Ernst Stier.

*

Gelsenkirchen. Unsere Industriestadt, die im westfälischen Kohlenrevier eine sprunghafte Entwicklung durchgemacht hat und auch auf kulturellem Gebiet unter dem Einfluß ihrer heute bedeutenden Nachbarstädte Bochum und Essen im Fluge mit emporgerissen wird, läßt nichts unversucht, die schwer arbeitende Bevölkerung durch hochwertige Musik-, Theater-, Literatur- und Kunstausstellungsveranstaltungen im Reiche der schönen Künste heimisch zu machen und ihren Blick zu weiten. Da es jeweils noch an einem städtischen Orchester fehlt, verpflichtete man wiederum die Instrumentalkörper von Dortmund und Bochum zu Gastkonzerten. Im Verlauf der Symphonie-Abende, die einen Ueberblick über die gesamte Musikliteratur von den Klassikern bis zur Moderne geben sollen, gingen zuerst die Bochumer mit Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg an der Spitze durchs Ziel. Sie spielten unter seiner fein empfindenden Leitung Bachs Erstes Brandenburgisches Konzert und Beethovens II. Symphonie. Dem Violinkünstler Karl Flesch war neben einer Komposition von Nardini die verinnerlichte Darbietung des Beethoven-Konzerts zu danken. In einem späteren Konzert hörte man von den Bochumern neben v. Dittersdorfs anmutiger, im Schatten Haydns wandelnder C dur-Symphonie noch Mozarts „Italienische" in taufrischer Zeichnung ihres farbenfreudigen Inhalts. Ein selten tiefes Erlebnis vermittelte das zu ganz neuen, bis dahin nicht gekannten Ausdrucksdifferenzierungen und -steigerungen erzogene Orchester gelegentlich der Wiedergabe von Bruckners V. Symphonie. Diesem gewaltigen Eindruck gegenüber mußte der vom szenischen Rahmen losgelöste Festwiesenakt aus den „Meistersingern" verblassen, obgleich seine Tonwelt mit Unterstützung des Lehrergesangvereins (gemischter Chor) geschmackvoller entfaltet wurde. Der Solist Robert von der Linde (Duisburg) vermochte nur teilweise zu befriedigen. Die Münchner Violinkünstlerin Elisabeth Bischoff trug mit einem vornehmen Plus an Klangkraft und verinnerlichtem Spiel Mozarts A dur- und Mendelssohns e moll-Konzert gewinnend vor. Prof. Wilh. Sieben brachte mit dem städtischen Orchester zu Dortmund im ersten Volkssymphoniekonzert die Haydnsche c moll-Symphonie und Beethovens „Vierte". Mitwirkende Solistin war Annemarie Lenzberg. Siegmund v. Hauseggers kompositorisches Schaffen wurde der Hörerschaft erstmalig in den „Aufklängen" bekannt. Das Werk weckte unter Siebens, die Absichten des Tonschöpfers nachdrücklichst erfüllender Leitung starkes Interesse. Joh. Brahms' IV. Symphonie und Waldemar Lütschgs klar gestaltende Ausmeißelung des Es dur-Klavierkonzerts von Beethoven reihten sich hochwertig an. Der städtische Musikverein bescherte seinen Gästen als Adventsgabe Bachs Weihnachtsoratorium. Schade, daß ihm für diese, allem äußeren Glanz widerstrebende Musik nicht der ehrwürdige Kirchenraum zur Verfügung stand! In der Stadthalle fehlte doch die rechte Umweltresonanz. Aus der mehrgliedrigen Kantatenkette des Werkes holte Musikdirektor Jopke mit kundiger Stabführung großzügige Wirkungen aus den polyphonen Sätzen und seine seelische Momente aus den Chorälen heraus. Unter den mitwirkenden Solisten standen in gesangstechnischer Hinsicht die Leistungen von Amalie Merz-Tunner (Sopran) und Hedwig Rode obenan. Der Storsberg-Chor (Max Storsberg), welcher sich für März die Wiedergabe von Händels „Acis und Galatea" vorgenommen hat, widmete seine erste Veranstaltung der „Musica sacra" und ließ Händel (Orgelwerk) sowie Bach (drei Kantaten) zum Volk sprechen. Während zwei Kammerkonzerten erfreuten Helge Lindberg und das Friedberg-Trio mit reichem Können. Von frischem Wagemut und sorgfältigem Studium hatte sich der junge Gelsenkirchener Volkschor unter H. Stuckes straffer Führung leiten lassen, als er Ernst Elsässers Lied der Arbeit „Die Hekatoncheiren" zur Wiedergabe brachte. Für acht Operngastspiele wurde das Essener Stadttheater gewonnen, das sich mit „Freischütz" (Kapellmeister F. Drost) und „Tiefland" (Kapellmeister W. Schmid-Carstens) große Sympathien sicherte. Kapellmeister Boruvka hatte zwei allerliebste Singspiele (Pergoleses „Magd als Herrin", v. Dittersdorfs „Doktor und Apotheker") aus fast verstaubtem Schrein geholt. Max Voigt.

*

M.-Gladbach. In unserer jetzt zur „Großstadt" gewordenen niederrheinischen Baumwollzentrale wurden in der ersten Winterhälfte reichliche musikalische Veranstaltungen geboten, an deren Spitze die Cäcilia- und Symphoniekonzerte unter Hans Gelbke stehen. Als Dante-Feier wurde Liszts Dante-Symphonie, ferner Wolf-Ferraris Chorwerk „La vita nuova" mit Kammersänger Kase (Leipzig) und Henny Wolff (Bonn) aufgeführt. Cornelius' „Gunlöd" mit Kammersänger Fenten (Mannheim), Dr. Römer (München) und Frau Werhard-Poensgen von der Kölner Oper als Konzertaufführung in v. Baußnerns Bearbeitung erzielte großen Erfolg. In den Symphoniekonzerten brachte Gelbke Beethovens Pastorale, das c moll-Klavierkonzert (Solist: Hubert Flohr, Düsseldorf) und die „Fidelio"-Ouvertüre, ferner G. Schumanns „Lebensfreude"-Ouvertüre, R. Strauß' „Don Quixote" mit Hans Scheulen (Mülheim), der auch ein Cellokonzert von de Swert spielte; von Kämpf: Andersens Märchen, Bruckners III. Symphonie, Liszts Es dur-Konzert mit Walter Gieseking (Hannover), Mozarts Pariser Symphonie, das A dur-Violinkonzert (Lotte Hellwig, Köln), Schuberts Unvollendete, als Uraufführung die groß angelegte e moll-Symphonie von Robert Bückmann, einem hier ansässigen begabten jungen Komponisten, unter seiner Leitung, Ramraths „Raubritter-Ouvertüre", Humperdincks Maurische Rhapsodie u. a. Die Konzerte wurden fast alle auch als Volkskonzerte wiederholt. Prof. Max Pauer (Stuttgart) gab einen Klavierabend mit Werken von Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Prof. Schreker (Berlin) las seine Operndichtung „Irrelohe" vor und seine Gattin ergänzte den Vortrag mit Schrekerschen Liedern. Das oft auf 80 Mann verstärkte städtische Orchester und der Cäcilia-Chor (städtischer Gesangverein) dürfen dabei nicht unerwähnt bleiben.

*

Stuttgart. Immer deutlicher zeigt sich seit Beginn dieser Spielzeit die zunehmende Konzertmüdigkeit des Publikums. Konnte man in den letzten Jahren nicht genug Musik kriegen, so meidet man jetzt lieber ein Konzert zuviel als zuwenig. Da alle Warnungsrufe der Kritik, da alle Vorschläge zur Behebung des Konzertjahrmarktes nichts nützten, könnte man diese Zurückhaltung des Konzertpublikums nur gutheißen, denn ein Dauerdefizit bei den heutigen Unkosten schreckt

selbst den Zahlungskräftigsten ab. Man könnte — aber man kann nicht, weil das Publikum in seiner Mehrheit höchst launisch und unkritisch auswählt; es rennt zu irgendeiner Tenortrompete, namentlich wenn dabei die Opernfetzen fliegen, aber läßt z. B. die Böhmen vor halbleerem Saal spielen. Also: vom Regen in die Traufe? Wer weiß! Denn auch in der Programmauswahl ist das Publikum noch konservativ bis auf die Knochen. Die Sprache seiner komponierenden Zeitgenossen versteht es nicht und bemüht sich auch vorläufig nur in bescheidenstem Maße darum. Daran krankt aber unser ganzes Musikleben: auf der einen Seite rückblickende „historische" Programme, die den Hörern zusagen, auf der anderen Seite in einer Zwangsstellung das Schaffen der zeitgenössischen sich nicht verstanden glaubenden, größtenteils auch nicht verstandenen Tonsetzer, eine Kunst für den Künstler, l'art pour l'art, technisch meistens nur dem Fachmann zugänglich, vielfach vom Intellekt beeinflußt, in ihrer Sprache dem Empfinden der Mehrheit der Musikliebhaber unverständlich, ohne tiefere Verbindung mit dem Volkstum. Ein paar süddeutsche Komponisten (die zahlreichen Vertreter der Epigonenmusik nicht gerechnet) sind hier mit einigen ihrer Werke auszunehmen. — Ein trostloser Zustand, eine Zeit des Ueberganges, eine Musik, die zwischen zwei Stilen sitzt (verzeiht, ihr Herrn!). Die Gründe, die diese unsere immer rückschauend gerichtete Musikpflege herbeiführten, können hier nicht erörtert werden. Ein Einlenken zu gegenseitigem Verständnis muß von beiden Seiten geschehen. Leider lassen hier die einen Vermittler zwischen beiden Parteien, die reproduzierenden Künstler alle Wünsche offen (die anderen Vermittler, die Kritiker, haben hierin dagegen schon Wichtiges geleistet und manches erreicht). Es hat keinen Sinn, von den älteren Nachschaffenden die Förderung junger und jüngster Kunst zu fordern. Ihre ganze Entwicklung war „klassisch" oder „romantisch" gerichtet, hierin haben sie Hervorragendes geleistet und tun es noch, wie man in dieser Spielzeit an den Klavierabenden der Max Pauer (Bach, Beethoven, Brahms), Konrad Ansorge (Brahms Mendelssohn, Schumann, Liszt), Pembaur (Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt), an den Violinabenden von Kreisler (der, ein unübertrefflicher Künstler und ein prächtiger Mensch, hier wie im ganzen Reich für die Unglücklichen in Oppau und in Oberschlesien spielte) und des etwas parfümierten Burmester, an den Kammermusikabenden der ewig jungen Böhmen (Mozart, Beethoven, Dvorak), des erfolgreichen Wendling-Quartetts (Dittersdorf, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Reger, Borodin), des ausgezeichneten Kölner Gürzenichquartetts (Haydn, Beethoven, Brahms) und des unübertrefflichen Trios Friedberg-Flesch-Becker (Beethoven, Brahms, Dvorak) und endlich an den Liederabenden einiger großer Sänger, die sich diesmal fortschrittlicher zeigten, wie bei Sigrid Onegin (Hugo Wolf), Paul Bender (Schumann, Löwe, Kowalski) und dem auch als Liedersänger ganz hervorragenden Heinrich Schlusnus (Brahms, Wolf, Mathiesen, Trunk) mit Freude feststellen konnte. Daß aber eine Reihe tüchtiger, zum Teil sogar bedeutender Instrumentalisten und Sänger der jüngeren Generation, sei es aus Bequemlichkeit, Gedankenlosigkeit, Gewohnheit oder Geschäftstüchtigkeit an den alten Programmen mit geradezu fabelhafter Zähigkeit festhalten, an dem Schaffen ihrer Altersgenossen aber mit aufwärtsgerichteter Nase vorbeigehen, das ist tief bedauerlich und unbedingt zu verurteilen. Was soll man dazu sagen, daß ein so eminenter Pianist wie Gieseking neben Bach, Liszt, Debussy und Scott spielte, daß eine so starke Persönlichkeit wie Wilhelm Kempff neben ein paar eigene, nicht eben überzeugende Kompositionen Händel, Bach, Beethoven, Schubert, Chopin und Grieg setzte, daß ein so virtuoser Könner wie Emil Frey ebenfalls neben einer eigenen Komposition Bach, Beethoven, Brahms, Liszt und Skrjabin brachte. Zugestanden: sie spielten hervorragend, bewiesen hohe Kunst; aber diese Verlegenheitsanhängsel moderner Komponisten (Scott, Kempff, Frey, Skrjabin) sind doch nur ein ärmliches Zugeständnis an das Zeitschaffen. Um bei den dreien zu bleiben: sie mögen auch ferner eine Hälfte ihres Programms den Großen der Vergangenheit widmen, aber die andere Hälfte (wenn nicht mehr) mag der Neuzeit gehören. Das gilt ebenso für die anderen Pianisten, die sich hier hören ließen: die temperamentvolle, zu großen Hoffnungen berechtigende Luise Gmeiner (Beethoven, Chopin, Liszt), den beachtenswerten, noch unausgeglichenen Willy Hülser (Bach, Beethoven, Schumann), die bewegliche, technisch brillante Polin Fela Rybier (neben Bach und Scarlatti allerhand Salonmusik) und den einarmigen Pianisten Wittgenstein, der freilich in seiner Programmauswahl gebundener ist als die anderen. Daneben von Stuttgarter Pianistinnen die technisch wie musikalisch gleich hochstehenden Dagmar Benzinger und Helene Renate Lang, die in einem Konzert des Goethe-Bundes auf zwei Klavieren Brahms' Haydn-Variationen, ein ziemlich leicht wiegendes Rondo von Chopin und dankenswerterweise ein paar recht wirksame Programmstücke, „Maskenball" von Selim Palmgren, vortrugen, die (wie die Vorgenannten) aus Pauers Schule hervorgegangene reichbegabte Grete Visconti (Bach, Schumann) und die noch nach Anerkennung ringende, technisch gründlich geschulte Helen Lankmar, die sich des Neuen lebhaft annimmt; sie spielte Joseph Haas' große a moll-Sonate, mit dem tüchtigen Geiger Morlang Straußens F dur-Sonate und mit der vortrefflichen, unternehmungslustigen Karlsruher Geigerin Margarete Schweikert die D dur-Sonaten von Straeßer und Hindemith und die a moll-Suite von Reger. — Den Reigen der Geiger eröffnete der neue Stuttgarter Konzertmeister Max Strub, ein äußerst temperamentvoller, rassiger, technisch hervorragender Spieler, der mit Joachims d moll-Konzert einen vollen Erfolg erzielte. Der ehemalige II. Konzertmeister des Landestheaterorchesters Gregor v. Akimoff kam mit Mozarts A dur-Violinkonzert zu Gehör. Max Menge, dessen feine musikalische Kultur in seinen Programmen wie in seinem Spiel immer wieder so angenehm berührt, brachte diesmal Händel, Reger (a moll-Sonate), d'Ambrosio, Tschaikowsky, Scott und Brahms-Joachim. Neben den Geigern zwei Vollblutgeigerinnen: Katharina Bosch-Möckel, die mit ihrem Mann, Paul Möckel, Regers e moll-Sonate und Beethovens Kreutzer-Sonate in prächtigstem Zusammenspiel vortrug und Alma Moodie, die dank ihrer fabelhaften Technik und ihrer Urmusikalität mit Tartini, Suk (Op. 17, vier wertvolle Stücke) und Pfitzner (e moll-Sonate) sich die Gunst der Hörer eroberte. Die Reihe der Cellisten ist immer noch klein; neben dem tüchtigen Carlos Olivares (mit dem Pianisten Beck zusammen: Porpora, Rachmaninow, Beethoven) und der aufstrebenden, vielversprechenden Lore Winkler (Beethoven, Rachmaninow, Reger) wäre da besonders der ausgezeichnete Züricher Fritz Reitz zu nennen (Beethoven, Schumann, Reger), dessen Begleiterin Elisabeth Croset sich als starke, eigenartige Pianistin erwies. Der spanische Gitarrist Miguel Llobet, ein unübertrefflicher Meister seines Instrumentes, erfreute mit seinem phänomenalen Spiel und bewies, daß die Gitarre in Meisterhand ein ausdrucksvolles, vielseitiges Instrument ist. — Außer den schon früher genannten Kammermusikvereinigungen konzertierte in einem Goethebund-Abend das in Süddeutschland bestens bekannte Stuttgarter Streichtrio Baumann-Köhler-Münch (Mozart und Reger) und an zwei eigenen Abenden das Budapester Lehner-Quartett (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Ravel, Dohnanyi), das sich namentlich mit Ravel und Brahms vielversprechend einführte. — Die Schar der Liedersänger ist wie die der täglich produzierten Lieder unübersehbar. Außer den bereits oben Genannten (Onegin, Bender, Schlusnus) seien hier erwähnt von Stuttgarter Bühnensängern Karl Nolte, ein geschmackvoller Liedersänger, Alfred Paulus, ein Sänger mit großer, freilich noch etwas schwerer Stimme, Intelligenz und Gestaltungsvermögen (Mussorgsky, Bodo Wolf) und die Altistin Lydia Kindermann, die über eine prachtvolle, weiche Stimme mit warmem Timbre verfügt und sich mit Liedern von Brahms und Marx auch auf dem Konzertpodium als hervorragende Künstlerin erwies. Von auswärtigen Sängerinnen wären zu nennen: die mit schönem Organ ausgestattete, vorwärtsstrebende Gertrud Hepp (Schumann, Brahms, Wolf), Elsa Rydin-Oeberg, die unter Mitwirkung des Landestheaterorchesters unter Busch einen wohlgelungenen nordischen Abend gab (Melartin, der sehr begabte Alfvén, Hakanson, Sibelius, Mankell, Atterberg, Peterson-Berger, Rangström, Grieg), endlich die sehr begabte, hoffnungsvolle Elisabeth Holzbaur (Schubert, Brahms, Wolf), die trotz ihres reichen natürlichen Stimmateriales und einer großen Vortragsbegabung noch sorgfältiger Studien bedarf, will sie ihre Kräfte nicht zersplittern. — Bleiben noch ein paar größere Veranstaltungen: ein Konzert des Orchestervereins unter Leitung Rückbeils, der mit Mendelssohns „Ruy Blas" und der d moll-Symphonie erfreuliche Proben seines Könnens ablegte. Ferner ein Chorkonzert des Lehrergesangvereins mit Orchester unter Leitung Erich Bands, das die Entwicklung des Männerchors in der deutschen Oper bot, aber letzten Endes doch in seinem Programm recht anfechtbar ist, eben als Konzert mit Opernbruchstücken, wo so viele Chorwerke mit Orchester vergeblich auf eine Aufführung warten! Dann ein Symphoniekonzert des Konzertbundes unter Band mit ein paar köstlichen Tanzstücken von Grétry, außerdem Mozart und Mendelssohn. Endlich als Höhepunkt des bisherigen Konzertlebens Pfitzners „Von deutscher Seele". Ueber das Werk selbst habe ich im vorigen Heft ausführlich geschrieben. Die Aufführung unter Fritz Busch, der mit wunderbarem Schwung das große schwierige Werk zum Klingen brachte, war hervorragend. Orchester und Chor leisteten Vorzügliches. Ausgezeichnet die Solisten: Margarete Heine-Franke, die mit ihrem hellen, klaren Sopran die Klangmassen überstrahlte, Lydia Kindermann, deren voller und weicher Alt, deren beseelter Vortrag von tiefer Wirkung war, der vortreffliche Tenor Fritz Krauß aus München, ferner Wilhelm Rode, der mit prächtiger Stimme und mit geistig hochstehender Gestaltungskraft Vollendetes bot und endlich an der Orgel Manfred Schütz. — Wer diesen besonders nach der Seite des Programms hin aufgestellten Bericht verfolgt, wird zugestehen, daß es mit der Pflege neuzeitlicher Kunst wirklich trübe aussieht; denn daß einmal zwei oder drei moderne Lieder gesungen werden, fällt ja gar nicht ins Gewicht. Was an Neuem für Stuttgart in diesen ersten fünf Monaten der laufenden Spielzeit geboten wurde, ist schnell gesagt: neben ein paar modernen Liedern Pfitzner (Kantate), Ewald Straeßer (IV. Symphonie unter Busch und D dur-Sonate) Suk (Violinstücke), Müller-Hartmann (Orchestervariationen unter Busch), Rosenstock (Klavierkonzert unter Busch), Hindemith (D dur-Sonate). Dazu die paar Werke, die hier schon gehört worden sind (Pfitzner: e moll-Violinsonate, Haas: a moll-Sonate u. a.). Dürfen wir auf eine Besserung hoffen? Vielleicht geht der oder jener in sich und gedenkt seiner Genossen von der Komponistenzunft. — Gesondert sei hier noch der Stuttgarter Madrigalvereinigung in Kürze gedacht. Allein die Programmauswahl, die ihr feinfühliger musikalischer Leiter Hermann Keller mit tiefem historischem Verständnis und großer Sachkenntnis für geistliche und weltliche Musik trifft, ist bewundernswert. Neben der für eine solche Vereinigung, die ja das Verständnis und die Liebe zur mehrstimmigen a cappella-Musik wieder erwecken will, selbstverständlichen Pflege der Madrigalmusik (neben geistlichem Lied und Orgelmusik) der älteren und jüngeren Vergangenheit wird doch das Schaffen der Gegenwart, so gering es quantitativ ist, nicht übersehen (Reger, achtstimmige

Motette „Der Mensch lebt und bestehet", Suter, Ger. Bunk, Courvoisier, Schoeck, Graf). Aus der großen Zahl älterer Meister mit Bach als Mittelpunkt bis herauf zu Bruckner, Brahms und Hugo Wolf seien genannt: Ludwig Senfl, Arcadelt, Orl. di Lasso, Palestrina, Marenzio, Thomas Morley, H. Leo Haßler, Monteverdi, Heinrich Schütz, Corelli, Vivaldi, Durante, Joh. Gottfr. Walther, J. L. Krebs, Jos. Seeger, Schubert, Cornelius (zwei wunderbare Chorlieder: das sechsstimmige Requiem und das achtstimmige „Der Tod, das ist die kühle Nacht"). Eine mächtige Arbeit, deren Hauptanteil Keller mit seiner Vereinigung leistet.

Nachwort: Die Symphoniekonzerte des Landestheaterorchesters und die Opernaufführungen des Landestheaters können hier nicht besprochen werden, da — als Unikum sei's vermerkt — für die Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung" keine „Freiplätze" gewährt werden. Für die Symphoniekonzerte hatte man die geistvoll-witzige Erklärung, daß sie ausabonniert seien! (Ich hoffe, daß niemand in dem hinter Stuttgart beginnenden Ausland auf den dummen Gedanken kommt, Pressekarten könnten vor dem Ausabonnieren ausgegeben werden.) Für die Oper kann man sich auf Paragraphen stützen. Paragraphen sind wichtig, besonders beim Theater. Ja, man ist sparsam geworden und wir sind stolz darauf, derart zur Sanierung des Theaterbudgets mit herhalten zu müssen. H. H.

Zeitschriftenschau

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 4: „Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik" von Wilhelm Heinitz. — „Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800" von Richard Engländer. — „Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeinde zu Niesky" von Walther Sattler.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
49. Jahrgang, Heft 4: „Götze Mahler" (Fortsetzung) von Emil Petschnig. — „Arthur Nikisch †" von Paul Schwers. — Heft 6/7: „Zustände" von Gerh. F. Wehle (behandelt Mißstände in der musikalischen Erziehung der Lehrer). — „Kapellmeistersorgen" von Paul Schwers.

Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, Dortmund.
16. Jahrgang, Heft 21: „Kultur-Internationale" von Hermann Unger. — „Wir und der Sozialisierungsgedanke" von Ernst Paul. — „Gedenkblätter 1922" von E. Dahlke.

Kirchenmusikalische Blätter, Nürnberg.
3. Jahrgang, Heft 2: „Michael Gotthard Fischer. Zur Würdigung der Verdienste eines Meisters der kirchlichen Tonkunst". Von A. Seidenstücker. — „Um's Ideal" von A. Egidi. — „Zur Kirchenmusik auf dem Dorfe" von Bauer. — „Die Orgel als Solo- und Chorbegleiter im Konzert" von Leipold. — Heft 3: „Ueber Palestrina" von Ludwig Hartmann. — „Unsere kirchlichen Singschülerchöre" von Ernst Dorn. — „Ueber das Glockenwesen und den heutigen Stand der Glockenwissenschaft" von Karl Böhm (III. Fortsetzung). — Heft 4: „August Ludwig Dollhopf" von Karl Böhm. — „Ueber Posaunenchöre" (Wie müssen Posaunenchöre beschaffen sein?) von Pfarrer Bauer.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.
65. Jahrgang, Heft 1/2: „Unsere Zukunft. Eine Suite von Betrachtungen" von Hans F. Schaub. — „Tonaler Organismus und Tonsystem" von Paul Carrière (Fortsetzung).

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.
23. Jahrgang, Heft 5/6: „Arthur Nikisch" von G. Tischer. — „Der Musikpädagoge Alexander Burkard" von Robert Hernried.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.
80. Jahrgang, Heft 7 (Festschrift zum 80jährigen Bestehen): „Aus der Geschichte der Signale" von Max Chop. — „Bachs ‚Chromatische'" von Walter Petzet. — „Der Geist des Kunstwerks" von Karl Westermeyer.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.
89. Jahrgang, Heft 2: „Das Problem der künstlerischen Genialität" von Alfred Heuß. — „Der Tonkünstler als Kulturpionier" von Richard Paul. — „Brahms' Bearbeitung der D moll-Chaconne von Joh. Seb. Bach" von Edwin Janetschek. — „Die Umgestaltung des Gesangsunterrichts in den höheren Schulen" von Otto Reuter. — Heft 3: „Die Fermate und ihre Anwendung im Choral" von R. Gottschalk. — „Der Musikkritiker Dr. Adolf Aber" von Alfred Heuß (Eine sehr „kritische" Betrachtung der etwas merkwürdigen Kritikerpersönlichkeit Aber, die auch von anderer Seite schon angegriffen worden ist). — Heft 4: „Arthur Nikisch und Leipzig" von Eugen Segnitz. — „Hans von Bülow — Arthur Nikisch". Eine Parallele von Franziska Martienßen. — „Das Erbe Nikischs" von Alfred Heuß.

Der Merker (Oesterr. Zeitschrift für Musik, Theater und Literatur), Wien.
13. Jahrgang, Heft 1/2: „Zwei Kapitel zur Lehre der Musik" von Joseph Hauer. — Heft 3/4: „Grillparzer und die Musik" von Alfred Orel.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.
9. Jahrgang, Heft 11/12: „Raum und Ton" von Vinzenz Goller. — „Anton Bruckners große geistliche Chorwerke" von Max Auer. — „Die kirchenmusikalischen Publikationen der ‚Schola austriaca'" von Andreas Weißenbäck.

Le Ménestrel, Paris.
84. Jahrgang, Heft 4: „‚Antar' und Lamartine" von Adolphe Boschot. — Heft 5: „Zur Aesthetik der Orgel" von A. Cellier. — Heft 6: „Die Konzeption des Dramas bei Renan" von E. Schneider. — Heft 7: „Russische Musik" von L. Laloy.

Kunst und Künstler

— Das diesjährige Tonkünstlerfest, verbunden mit der 52. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in Düsseldorf in der Pfingstwoche (4. bis 9. Juni) statt.

— Das „Zweite Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst" in Donaueschingen findet Ende Juli statt. Der Arbeitsausschuß setzt sich wie im vorigen Jahr wieder zusammen aus Heinrich Burkard (Donaueschingen), Eduard Erdmann (Berlin) und Joseph Haas (München).

— Die Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald will im Mai wieder in Erbach ein Musikfest veranstalten. Die durchaus fortschrittlich gesonnene Gesellschaft hat jüngst in drei modernen Abenden sich für Werke von Andreä, Haas, Mendelssohn, Pfitzner, Weismann und Windsperger eingesetzt.

— Bei dem vom 29. April bis 1. Mai in Breslau stattfindenden Max-Reger-Fest werden, wie wir hören, erstklassige Solisten mitwirken, darunter Fritz und Adolf Busch, Emmi Leisner, das Wendling-Quartett, der Klarinettist Dreisbach, die Herren Berthold und Köhler aus Stuttgart und Wolfgang Reimann. Die Gesamtleitung liegt in den Händen von Professor Georg Dohrn (Breslau), der dem Regerschen Schaffen besonders nahesteht.

— In Berlin soll im März ein großes spanisches Musikfest stattfinden, das der berühmte Violinist und Dirigent Arbos leiten wird. Das Programm umfaßt spanische und deutsche Musik klassischer und moderner Richtung.

— Die Konzerte des Leipziger Gewandhausorchesters werden bis zu Ende dieser Spielzeit von Gastdirigenten geleitet werden. U. a. sind Fritz Busch, Hans Pfitzner, Sig. von Hausegger und Karl Straube verpflichtet worden.

— Das Fortbestehen der Breslauer Oper scheint nunmehr gesichert zu sein. Der Landtagsausschuß befürwortete eine jährliche staatliche Beihilfe von 3 Millionen (für das Schauspiel 1 Million), von einer Kapitalistengruppe wurden inzwischen 2 Millionen gezeichnet, ebensoviel dürfte die Stadt Breslau zuwenden. Dafür soll das Theater verpflichtet sein, die anderen schlesischen Städte mit zu versorgen, in welcher Form ist noch nicht gesagt.

— Die Beschlagnahme des Deutschen Landestheaters in Prag durch die tschechische Regierung ist aufgehoben und Direktor Leopold Kramer in seine früheren Rechte wieder eingesetzt worden. Damit ist eine wichtige Stätte deutscher Kunst wiedergewonnen.

— Das Max-Reger-Archiv in Jena, das den ganzen Nachlaß des Meisters an Manuskripten, Briefen, Musikalien usw. enthält, ist von der Witwe Regers der Münchner Staatsbibliothek geschenkt worden. Auch die Einrichtung des Arbeitszimmers des Komponisten ist der Staatsbibliothek gestiftet worden. Die Not der Zeit hat es Frau Reger unmöglich gemacht, das Reger-Haus in Jena in dem von ihr gewünschten Sinne zu erhalten.

— Die Meininger (ehem. Hof-)Kapelle ist vom Staat übernommen worden. Eine höchst erfreuliche Nachricht, zumal da sich das einst so hervorragende Orchester (in seiner Zahl jetzt stark verringert) in letzter Zeit unter der Obhut eines Komitees befand, dessen sehr „verdienstreichen" Mitglieder zwar von Papier-, Pferde- und Lederhandel (oder mit was eben „man" sonst noch handelt) viel, von Musik aber wenig verstanden. Was würden Bülow oder Reger zu diesen Herren gesagt haben?

— Hans Grimm (München), der Komponist der Märchenpantomime „Der Zaubergeiger" hat eine dreiaktige Oper „Germelshausen" beendet. Den Text verfaßte Ludwig Göhring nach Gerstäckers gleichnamiger Novelle.

— Von dem schlesischen Komponisten Leo Kieslich erscheinen demnächst „Sechs Männerchöre" Op. 68 bei C. A. Klemm in Leipzig.

— In Wien hat sich eine Vereinigung zur Pflege internationaler Kammermusik gebildet, an deren Spitze Richard Strauß getreten ist (der auch an die Spitze eines neuen Konservatoriums treten soll). Sie wird im kommenden Sommer in Salzburg, eine Woche vor

Beginn der Salzburger Festspiele, Konzerte veranstalten. Schon jetzt soll eine Reihe von Anmeldungen namhafter Tondichter aus Deutschland, Frankreich, Holland, Schweden, Belgien, England, Spanien, Amerika und der Schweiz vorliegen.

— Der Rheinische Madrigalchor hat unter Leitung von Professor Walter Josephson eine erfolgreiche Konzertreise durch die Pfalz und das Saargebiet gemacht. Der Chor, der teils Saal- teils Kirchenkonzerte gab, wurde in allen Städten für den nächsten Winter wieder verpflichtet.

— Der für das Frühjahr 1922 vorgesehene II. internationale musikpädagogische Kongreß in der Schweiz ist auf Frühjahr 1923 verschoben worden, da die Teilnahme der Pädagogen aus den valutaschwachen Ländern gerade jetzt sehr zweifelhaft gewesen wäre.

— Anfangs Februar fand in Budapest eine d'Albert-Woche statt, in deren Verlauf Eugen d'Albert „Tiefland" und „Die toten Augen" dirigierte und zwischendurch zwei Klavierabende gab, in denen der Pianist in ihm als dem Komponisten noch immer überlegen auftrat.

— Der I. Kapellmeister und musikalische Leiter des Hamburger Stadttheaters, Egon Pollak, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Professor Wilhelm Rinkens (Eisenach) wurde als Leiter des Musiklehrerseminars an das Thüringer Landeskonservatorium zu Erfurt (Direktor Walter Hansmann) verpflichtet.

— Kammersängerin Beatrice Lauer-Kottlar, die Hochdramatische der Frankfurter Oper, ist von der Chicago Opera Association für eine Reihe von Tristan-Aufführungen in deutscher Sprache verpflichtet worden.

— Anläßlich des 50. Geburtstages von Paul Graener wurde dessen C dur-Sonate für Violine und Klavier von der Dresdner Pianistin Lotte Sauer und dem Geiger der Staatsoper Dresden Curt Liersch mit außerordentlichem Erfolge zur Aufführung gebracht

— Paul Geilsdorf, Chemnitz (nicht Paul Gläser, wie wir in Heft 10 irrtümlich schrieben), der Komponist des Oratoriums „Jesus", hat die Oper „Das Kirchlein am See" vollendet. Uraufführung Ende März in Altenburg.

— Franz Schrekers „Schatzgräber" wurde am Altenburger Landestheater mit durchschlagendem Erfolge erstmalig aufgeführt. Kapellmeister Klaus Nettstraeter erwarb sich um die Wiedergabe des anspruchsvollen Werkes große Verdienste, so daß sein Weggang allgemein bedauert wird. Er gehört ohne Zweifel zu den aussichtsreichsten Theaterdirigenten der Gegenwart, auf dessen bedeutende Fähigkeiten die maßgebenden Stellen nachdrücklichst aufmerksam gemacht seien. K. G.

— Frau Milda Goldberg-Thiele vom Landestheater Altenburg ist nach erfolgreichem Gastspiel an die Staatsoper zu Wiesbaden als Koloratursängerin verpflichtet worden.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Benno Walter, langjähriger Konzertmeister im Kölner Orchester, zugleich ein ausgezeichneter Kammermusikspieler, ist nach längerem Leiden in München gestorben.

— In Wien starb der Komponist und Musikschriftsteller Heinrich Reinhardt im Alter von 56 Jahren (geboren 1865 in Preßburg); allgemein bekannt wurde er durch die Operette „Das süße Mädel".

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Das hölzerne Schwert", ein Operneinakter von Heinrich Zöllner, gelangte in Heidelberg zusammen mit dem früher entstandenen „Matteo Falcone" zur Uraufführung.

— Die dreiaktige musikalische Komödie „Der tote Gast" des Zürcher Komponisten José Berr (Text nach der gleichnamigen Novelle Heinrich Zschokkes) von Rudolf Lothar, ist vom Stadttheater in Basel zur Uraufführung in der Spielzeit 1922/23 angenommen.

— Mascagnis neue Oper „Der kleine Marat" wurde vom Dresdner Neuen Volkstheater zur deutschen Uraufführung angenommen und soll bald in Szene gehen.

— Julius Einödhofers neue Operette „Die Frau ohne Mann" kam am 1. Februar im Residenztheater zu Dresden zur Uraufführung.

— Die 1915 in der Berliner Staatsoper uraufgeführte dreiaktige Operndichtung „Die sieben Raben" (mit der Musik zu Webers „Euryanthe") aus der Feder des Hallischen Privatdozenten der Musikwissenschaft Dr. Hans Joachim Moser, errang jetzt im Hessischen Landestheater zu Darmstadt, unter Leitung von Generalmusikdirektor Balling in einer glänzend besetzten Erstaufführung begeisterten Beifall, der sich nach übereinstimmenden Blättermeldungen nach dem zweiten und dritten Aufzug zu stürmischen Ovationen für den anwesenden Textdichter steigerte.

Konzertwerke.

— Ein neues Werk von E. N. v. Reznicek „Traumspielsuite" für großes Orchester, erlebte unter Leitung Paul Scheinpflugs in Duisburg seine erfolgreiche Uraufführung.

— Eine Ballade „Jung Olaf" für Bariton und Orchester von Fritz Behrend kam in Hamburg durch Schützendorf in einem von Werner v. Bülow geleiteten Orchesterkonzert zu erfolgreicher Uraufführung.

— Ein Oratorium von P. Gregor Molitor, „Mariä Heimgang", brachte Prof. Fritz Volbach in Münster zur Uraufführung. Der Komponist ist Gründer und Direktor der Kirchenmusikschule in Beuron.

— In einem Konzert des Münchner Kammertrios Huber-Härtl-Hindemith kam eine Sonate für Violoncello und Klavier von Paul Hindemith (Frankfurt) zur Uraufführung.

— Das Blümle-Quartett in Gera brachte ein Streichquartett in a moll Op. 7 von Richard Zöllner zur Uraufführung.

— Anläßlich eines Kammerkonzertes in Würzburg ist von dem einheimischen Komponisten Otto Haase eine Kammerserenade für kleines Orchester uraufgeführt worden.

— W. v. Baußnerns Oratorium „Das Hohe Lied" kam in Düsseldorf zur erfolgreichen Erstaufführung.

— Hermann Zilchers „Liebesmesse", die 1913 unter Hans Pfitzner in Straßburg ihre Uraufführung erlebte, ist jetzt im Leipziger Gewandhause mit außerordentlichem Erfolge unter Professor Karl Straube erstmalig zur Aufführung gekommen. Die Aufnahme des Werkes bedeutet einen der größten Chorerfolge, die das Gewandhaus in den letzten Jahrzehnten zu verzeichnen gehabt hat.

Auslands-Nachrichten

— Von den von der Scarlatti-Gesellschaft in Neapel angekündigten Konzerten sind drei der alten italienischen Musik gewidmet: eines Chorwerken von Palestrina, Lotti, Legrenzi u. a., eines Chor- und Orchesterwerken von Vivaldi, Manfredini, Provenzale u. a., das dritte Kammermusikwerken von Boccherini, Porpora, Stradella. Drei weitere Abende bieten moderne italienische Musik, Kammermusik- und Orchesterwerke von Pizzetti, Pagella, Gasco, Floridia, Sinigaglia, Napoli, Toni, Alfano, de Guarneri u. a. Außerdem findet noch je ein Konzert statt für Chor, Soli und Orchester (Werke von Bach und Händel), Orchester, Chor und Orgel (Bossi, Palestrina, Verdi) und ein Clavicembalo-Abend von Wanda Landowska. Die künstlerische Leitung sämtlicher Veranstaltungen liegt in den Händen des Neapolitaners Franco Michele.

— Die Ecole normale de musique in Paris veranstaltet unter der Leitung von Alfred Cortot, Wanda Landowska und Blanche Selva vom 25. April bis 1. Juli Klavier-Interpretationskurse. Besonderes Interesse bieten die Veranstaltungen von Cortot: die teilnehmenden Schüler wählen sich unter gewissen Gesichtspunkten die Werke, die sie vortragen wollen, selbst aus. Cortot hat 12 Kategorien aufgestellt, in die die zu interpretierenden Werke zu klassifizieren sind: 1. Werke imitativen Charakters; 2. Werke, denen ein Programm zugrunde liegt, oder erzählenden Charakters; 3. Werke, die von der Literatur her inspiriert wurden; 4. Werke, die aus dem Gefühlsmäßigen heraus entstanden sind; 5. Werke, die einen durch das Auge empfangenen Eindruck wiederzugeben suchen; 6. Werke, die ein Lokalkolorit zum Ausdruck bringen; 7. Werke, die religiöse Empfindungen wiedergeben; 8. Werke phantastischen Charakters; 9. Werke, zu denen Beobachtung des Kinderlebens den Anstoß gab; 10. Werke, die Rätselhaftes ausdrücken wollen; 11. Werke, die aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt sind; 12. Werke, in die die Ueberlieferung einen besonderen musikalischen Sinn hineingetragen hat (Mondscheinsonate). — Wanda Landowska interpretiert an sechs Nachmittagen Bach und Mozart, Blanche Selva verfährt im ersten Teil ihrer sechs Kurse ähnlich wie Cortot, während jeweils der zweite Teil dem Spanier Albeniz (Erläuterung seiner Werke mit folgendem Vortrag der besprochenen Werke) gewidmet ist. (Schweiz. M.-Ztg.)

Vermischte Nachrichten

— Bei dem Brande des Dessauer Theaters ist auch die kostbare Tannhäuser-Partitur von Wagners eigener Hand mit verbrannt. Die wertvolle Bibliothek konnte im übrigen gerettet werden.

— Die beabsichtigte Gründung einer Wiener Max-Reger-Gesellschaft ist insofern geändert worden, als die Wiener der deutschen Max-Reger-Gesellschaft (Sitz Leipzig) beigetreten sind und für Wien die Gründung einer Ortsgruppe in Vorbereitung ist.

— Aus Anlaß des Stiftungsfestes der Leipziger Universitätssängerschaft zu St. Pauli findet vom 15.—19. Juli in Leipzig ein Sängerfest statt. Die Namen vieler bedeutenden Musiker sind mit den Paulinern verknüpft. Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Max Bruch und andere verkehrten in der Sängerschaft und übertrugen ihr mit Vorliebe die Uraufführung ihrer Männerchorwerke. Männer wie Hermann Kretzschmar, Heinrich Zöllner, Max Reger und der jetzige Dirigent Prof. Friedrich Brandes haben in der Pauliner Sängerschaft gewirkt.

— Bei einem Beethoven-Abend der Kapelle des Großen Theaters in Moskau hielt der Dirigent vor Beginn des Konzertes eine Ansprache zum Gedächtnis an Arthur Nikisch, wobei sich das Publikum zu Ehren des verstorbenen Meisters von den Plätzen erhob.

— Der Wiener Jankó-Verein erläßt einen Aufruf, in dem es u. a. heißt: „Im Jahre 1922 werden es 40 Jahre, daß Paul v. Jankó seine geniale Klaviatur erfand. Trotz glänzendster Beurteilung durch Musiker von Weltruf und hervorragende Klavierfabrikanten sowie seitens unzähliger Zeitschriften aller Art ist dieselbe dennoch bis heute viel zu wenig gewürdigt und bekannt, die Zahl der Spieler noch sehr gering. Zur ausgiebigen, nachhaltigen Aufklärungs- und Werbearbeit fehlte eben immer das Nötigste: das Geld. — Bei den meisten Erfindungen kam die gebührende Wertschätzung erst nach dem Tode des Erfinders. Bei P. v. Jankós Werk kann es auch nicht mehr anders sein, denn vor drei Jahren schloß er seine Augen für immer. So möge denn das Gedenkjahr der vor 40 Jahren erfolgten Erfindung der Anlaß sein, eine umfangreiche Werbearbeit durchzuführen, um die vom Jankó-Verein schon seit Jahren geplante P. v. Jankó-Stiftung (zur Verleihung von Stipendien) endlich ins Leben zu rufen, dem genannten Vereine neue Mitglieder zu gewinnen und die nötigen Mittel zu erfolgreicher Tätigkeit zu verschaffen. — Gebe jeder bald nach Kräften eine besondere Jubiläumsspende für diesen idealen, humanitären und künstlerischen Zweck, damit das fünfte Jahrzehnt mit sichtbaren Erfolgen beginne! — Möge trotz aller Hindernisse der glühende Wunsch aller Jankó-Freunde nunmehr Wirklichkeit werden: „Allgemeine Würdigung und Verbreitung von Jankós herrlicher Klaviatur“ und jedem anerkennenden Worte auch die lebendige Tat folgen. Nur werktätige Arbeit und Mithilfe vermag den Stein ins Rollen zu bringen. Alle Sendungen sind an die Kanzlei des Jankó-Vereines, Wien 18/1, Canongasse 19, erbeten. Geldsendungen am besten brieflich.“

— Auf das Preisausschreiben des Drei Masken Verlages „Körpererziehung und rhythmische Gymnastik“ waren vier Arbeiten eingelaufen. Das Preisrichterkollegium hat sich nicht entschließen können, eine der eingereichten Arbeiten mit einem Preis auszuzeichnen und zur Veröffentlichung vorzuschlagen. Der Drei Masken Verlag wird jedoch der Verfasserin der Arbeit „In Lebensfluten“ die Summe von 1500 Mk. und den Verfassern von „Videant consules“ die Summe von 1000 Mk. überreichen.

— In einem der letzten Hefte des New Yorker „Musical Courier“ steht folgendes musikalisch-politische Gespräch: Nilly (nach einer langen Fuge von Bach) begeistert: „Was sagst Du dazu?“ Willy (streng): „Deutschland muß zahlen.“ — Dieselbe Zeitschrift enthält auch folgende bissige Notiz: Wie man hört, hoffte Richard Strauß vor seiner Heimreise eine Summe von 500 Dollar von den unter ihm spielenden Orchestermusikern aufzubringen zur Unterstützung ihrer notleidenden Orchesterkollegen in Mitteleuropa. Es wäre wohl das Nächstliegende gewesen, daß Dr. Strauß selbst von den vielen Tausenden, die er mit heimnehmen konnte, die 500 Dollar gestiftet hätte im Namen der Amerikaner, deren Spiel ihm mit dazu verhalf, jene Tausende zu ernten. Er kann 500 Dollar viel leichter entbehren, als die Mehrzahl von ihnen heute 5 Dollar.

Unsere verehrlichen

Kreuzband-Abonnenten

bitten wir beachten zu wollen, daß stets mit dem letzten Heft desjenigen Vierteljahrs, für das zuletzt Zahlung erfolgte, Rechnung übersandt wird. Der hohen Postgebühren halber können das erste und die folgenden Hefte des nächsten Vierteljahrs erst nach Eingang des Abonnementsbetrags geliefert werden; eine nochmalige Erinnerung zur Erneuerung des Abonnements findet nicht statt. Die Ueberweisung des Betrags geschieht am billigsten und einfachsten durch Verwendung eines Postscheck-Formulars auf unser Postscheck-Konto 2417 Carl Grüninger Nachf., Stuttgart.

Zum 25. Todestage von Johannes Brahms

wird das nächste Heft der N. M.-Ztg., reich mit Bildschmuck versehen, eine Reihe bedeutsamer Aufsätze über Brahms enthalten. Die Musikbeilage in diesem Heft fällt ausnahmsweise weg, dafür bringen die beiden folgenden Hefte je eine Musikbeilage.

Schluß des Blattes am 23. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 16. März, des nächsten Heftes am 6. April.

An unsere verehrten Leser!

Als wir im Herbst vorigen Jahres notgedrungen den Bezugspreis unserer Neuen Musik-Zeitung erhöhen mußten, glaubten wir annehmen zu dürfen, daß nunmehr ein gewisser Stillstand in den Preissteigerungen der Herstellungskosten eintreten werde. Leider sahen wir uns hierin gründlich getäuscht; denn der im Sommer festgesetzte, vom 1. Oktober 1921 an gültige neue Preis war tatsächlich schon bei seinem Inkrafttreten überholt. Wir brauchen wohl nicht eingehend zu erörtern, welch eine sprunghafte Aufwärtsbewegung im letzten Halbjahr sämtliche Herstellungskosten erfahren haben. Alles bisher Dagewesene wurde durch diese neue Teuerungswelle weit übertroffen. Jedermann hat es ja am eigenen Leibe erfahren, wie in besagtem Zeitraum die Verhältnisse sich überstürzten und die Teuerung von Woche zu Woche zunahm. Die Preise für Papier, Satz und Druck, für Notenstich, Druckstöcke, Gehälter, Frachten, Postgeld, wie alle Rohstoffe, überhaupt sämtliche Geschäftsunkosten sind derart ungeheuer emporgeschnellt, daß die Herausgabe unserer Zeitschrift mit sehr bedeutenden Verlusten für uns verbunden war, ja sie würde in Zukunft ganz in Frage gestellt sein, wenn nicht durch erhöhte Bezugsgebühren ein teilweiser Ausgleich für die sehr erheblichen Mehrkosten geschaffen würde.

Wir mußten uns daher entschließen, mit Wirkung vom 1. April 1922 einen neuen Preis festzusetzen. Dieser beträgt

Mark 16.— vierteljährlich

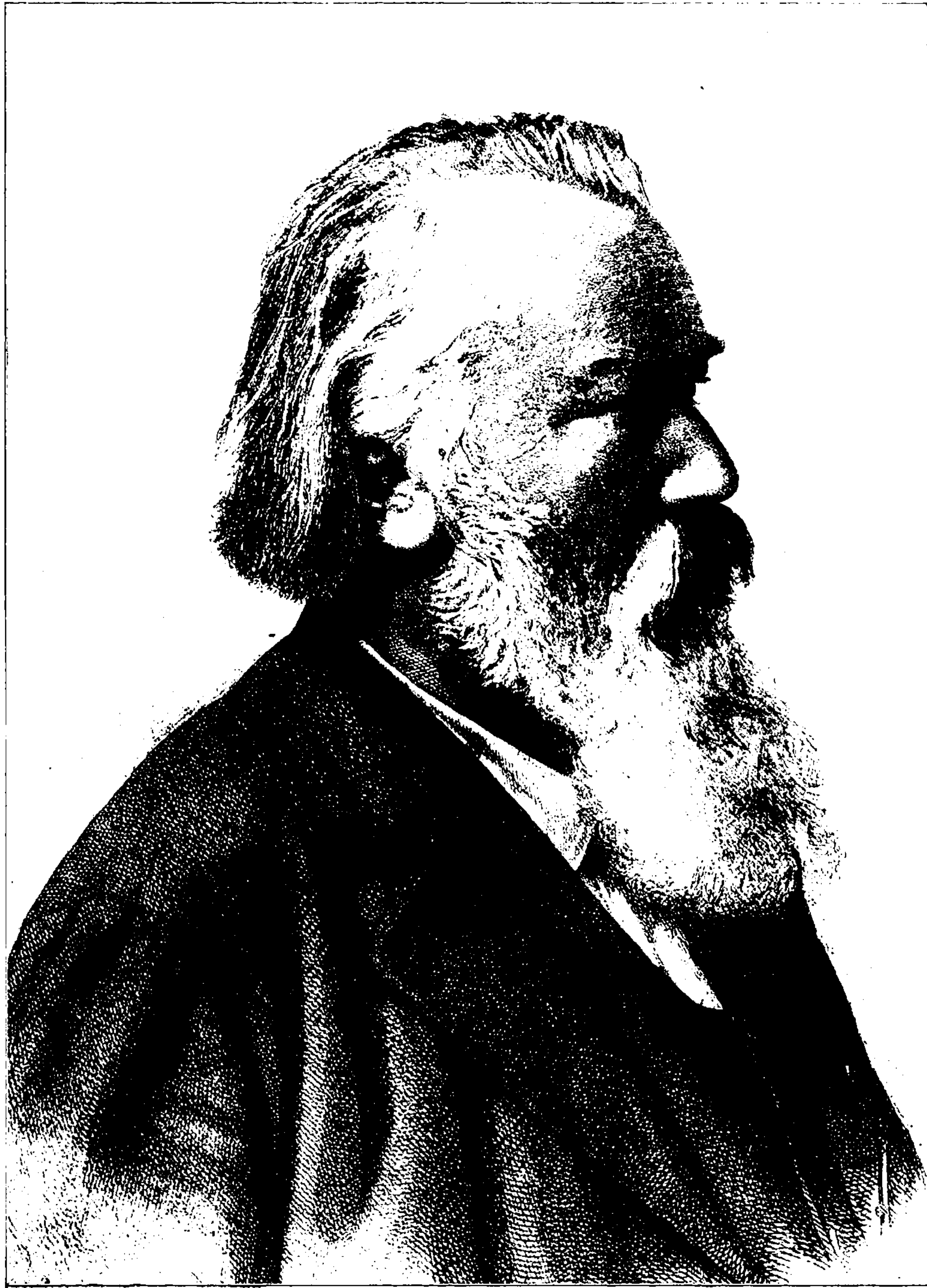
bei Lieferung innerhalb Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns und der Tschecho-Slowakei, — Mk. 32.— nach dem übrigen Ausland.

Bei Kreuzbandbezug beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Oesterreichs Mk. 22.—, nach Ungarn und der Tschecho-Slowakei Mk. 28.— und nach dem übrigen Ausland Mk. 44.— einschließlich Versandgebühr.

Durch den unvermeidlichen neuen Aufschlag wird, wie schon angedeutet, unser Mehraufwand nur teilweise gedeckt; es steht heute schon fest, daß das fernere Erscheinen der Neuen Musik-Zeitung ohne Opfer unsererseits nicht denkbar ist. Tatsächlich stellt sich der neue Preis immer noch wesentlich niedriger als der verwandter Fachzeitschriften. Umsomehr dürfen wir hoffen, daß unsere Leser uns die Treue halten werden. An uns soll es nicht fehlen, alles daran zu setzen, daß unser Blatt seine Stellung als führende Musikzeitschrift behauptet.

Stuttgart, im März 1922. **Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



Johannes Brahms

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 3.—, im Ausland Mk. 6.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 4—, im Kleinen Anzeiger Mk. 3—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Johannes Brahms.

Von Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart).

Ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seit Brahms die klugen und hellen Augen für immer geschlossen hat, eine kurze Zeitspanne im Leben der Welt, eine lange im raschen Wandel der Kunst, die auch in diesen 25 Jahren wieder eine nicht geringe Weiterentwicklung erfahren, aber noch mehr Ansätze gezeigt hat, in zahmeren oder wilderen Sprüngen die Grundlage des durch sichere Erfahrung Gefesteten zu verlassen und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen, Möglichkeiten, die zwar die Annahme einer gewissen historischen Vorbereitung zulassen, sich aber trotzdem, und obwohl sie als Aeußerungen künstlerisch seelischen Mitteilungsbedürfnisses ausgegeben werden, sich um so mehr als nur konstruktive Elemente des Ausdruckes darstellen, als den laut hallenden Worten der Neutöner bislang keine Werke gefolgt sind, die mit Hoffnung auf wirkliche Kunsttaten, eben solche, die Phantasie, Empfindung und Können bestimmen, zu erfüllen vermöchten. Was freilich von vorneherein und an sich noch nicht ausschließt, daß der erwartete Messias von jener Seite doch noch einmal kommen werde. Darf aus früheren Perioden der musikgeschichtlichen Entwickelung auf die Gegenwart ein Analogieschluß zugelassen werden, so sinkt freilich die Hoffnung auf das futuristische Neuland im umgekehrten Verhältnis zur Zunahme der Worte, die es anzukündigen pflegen. Oder pflegten . . . .



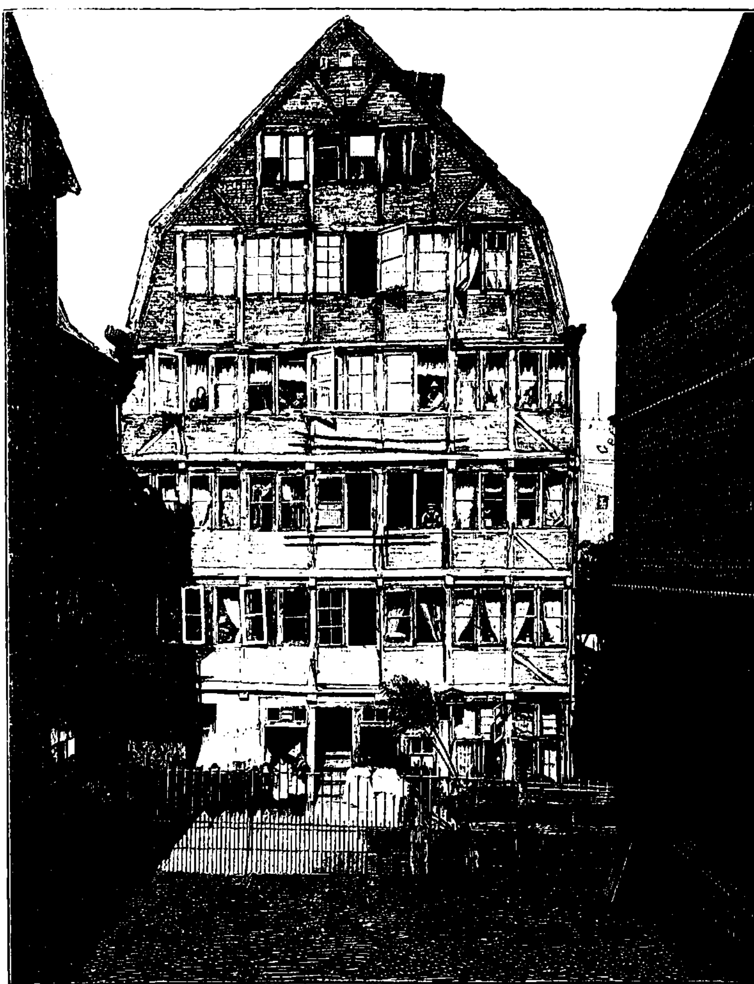
Johannes Brahms
im Alter von 29 Jahren.

Gegenüber den mannigfachen künstlerischen Ein- und Umsturzbewegungen, die in einem letzten Endes vielleicht sogar durch Rassenkreuzung zu erzielenden Internationalismus ihren schrulligsten Ausdruck gefunden haben, sind schon viele warnende Stimmen laut geworden. Gleichgültig, ob sie sich optimistisch oder pessimistisch zur Frage der Zukunft der deutschen Musik geäußert haben. Uns interessiert hier nur die Tatsache selbst, daß die Kunst in mancher Periode ihrer Entwickelung, auch in solchen Abschnitten, denen wir kulturelle Geschlossenheit zugestehen, keine volle stilistische Einheit zeigte. Und das ist klar genug: während dem Kunstschaffen neue Fermente des Ausdrucks zuwachsen, die nach und nach den Stil völlig umwandeln, verbleibt eine ältere Richtung mehr oder weniger beharrlich auf ihrem Standpunkte, ohne darum für die Entwicklung bedeutungslos zu werden. In irgend einem schöpferischen Geiste mögen alte und neue Richtung gar wohl sich einmal zusammenfinden. Alte und neue Richtung verhalten sich für den, der sie beobachtend miterlebt, etwa wie ein Mensch und sein Widerspruch; er erkennt nicht, wie in solchem Sichgegenübertreten künstlerischer Grundsätze die Natur eine Art von Schutzvorrichtung geschaffen hat: was würde aus der Kultur werden, wenn sie wahllos irgend einem unerprobten Neuen zur Beute fiele, wenn zu Beginn neuer Kulturperioden die Brücken zur Vergangenheit vollständig abgebrochen würden? Dieses Gesetz des Ausgleiches oder der Anpassung ist es, das auch im organischen Leben der Kunst das ruhige und stete Fortschreiten ermöglicht.

Heute steht Brahms neben Bruckner, neben Wagner und H. Wolf, und keinen vernünftigen Menschen vermag diese Tatsache mehr aufzuregen: die Zeit hat eben gelehrt, daß der Weg der Weiterentwickelung wie über die anderen Meister so auch über Brahms geführt hat.

In einer Zeit, die zum großen Teile künstlerisch in wildem Fortschrittstaumel befangen war, stellte Brahms sich immer fester und breitspuriger in die Welt hinein. Die Neudeutschen, die zuerst einen der Ihrigen in ihm witterten, bewunderten ihn. Aber Brahms trennte seine ganze Weltanschauung von Liszt und die beiden kamen nicht zusammen. Leipzig, das konservative Musikzentrum, lehnte seine Kunst zuerst ab, obwohl es Mendelssohn und in einem gewissen Abstande Schumann zu seinen obersten Hausgöttern zählte, Künstler, die, vorab Schumann, Brahms nahestehen. Allmählich verschob sich der Gesichtswinkel der Beurteilung auch hier. Mußte Brahms, den keine Fäden mit Bayreuth und noch keine mit Wien verbanden, den Machthabern dort immer verdächtiger werden und später den offenen Widerspruch Bayreuths, scharfe Angriffe H. Wolfs und den mehr latenten Gegensatz Bruckners erfahren, so kam er in Leipzig und sonst in der Welt zu immer größeren Ehren, ohne daß die anderen an Geltung irgendwie verloren hätten. Das geschah nicht durch eine Aenderung von Brahmsens Kunstschaffen, vielmehr stellte sich die Zeit auf ihn ein, der Ausgleich begann. Nur die völlig reinen Wagnerianer und insbesonders die literarisch gebildeten Neudeutschen und ihre Nachfahren stehen heute wohl noch immer gegen Brahms gerichtet und sie werden nicht müde, gegen ihn immer wieder Bruckner auszuspielen. Brahms' Schaffen gehört heute der Welt, soweit sie germanischer Kunstanschauung nicht rassefremd gegenübersteht. Frankreich, das eine Zeitlang seiner Kunst liebendes Verständnis entgegenzutragen schien, wendet sich neuerdings aus nationalistischen Gründen von ihm ab. Des Trostes, daß das liebe England

ihn noch oder wieder gelten läßt, können wir entraten ..... Also auch in Deutschland ist des Meisters Einschätzung immer noch eine verschiedene. Die Gegner bedeuten freilich nichts mehr, da die Tatsache vor der Hand bestehen bleibt, daß Brahms neben Beethoven im Konzertsaale am häufigsten erscheint. Geschieht das auf Grund der Erkenntnis seiner Größe oder ist der Grund der, daß, wie man wohl hört, der deutsche Philister in ihm sein künstlerisches Ideal, ein formal korrektes, leidenschaftsloses Wesen sähe? Da der deutsche Philister von heute derselbe ist, der er gestern und vorgestern war, da anderseits Brahms in seinen Erdentagen gerade dem Philister ein Gegenstand der Abneigung war, dürfte sich der zweite Teil unserer Frage von selbst erledigen. In der Tat hat philiströser Geschmack heute nur zu einem ganz kleinen Teil von Brahms' Schaffen ein freundliches Verhältnis, zu jenem, in dem sich gelegentliche sentimentale Schwächen des Meisters offenbaren. Der gebildete Deutsche liebt ihn nach dem ganzen Umfange seines Wirkens, übersieht die gelegentlichen kleinen Mängel und stößt sich nicht an des Meisters sogenannter Leidenschaftslosigkeit, weil er in der Leidenschaft nicht die Mutter der Kunst zu erkennen vermag. Er kann auch in Brahms nicht den Formalisten oder Schulmeister sehen, weil er weiß, daß Kunst und Form zusammen gehören und daß diese schmähen die großen toten Meister schänden heißt.



Brahms' Geburtshaus in Hamburg.

Brahms ist einer der allerbedeutendsten Meister der Form, trotzdem er gegen manche Schulregel verstoßen und die Form mit Recht als einen dehnbaren Begriff aufgefaßt hat. Aus den guten Gründen subjektiven Erwägens einer starken Künstlerschaft, wie das auch bei Beethoven der Fall ist. Das, was Brahms an reich wechselnden Gestaltungen den Formen seines Schaffens vertraut hat, ist eine ganz eigenartige Welt, in die Alltag und Mode nicht hineinreichen, eine Welt, die nie vom Gemeinen berührt und verunreinigt worden ist, eine, die weder das brutal Massige noch das aufdringlich Schmissige und kitschig Reißerische kennt, deren Kennzeichen vielmehr eine vornehme Scheu vor dem Aufdringlichen und Lauten, sinnlich-grob Eindringlichem ist.

Brahms hätte seine innerste Natur, die ihn von seinen kraftgenialischen Anfängen der ersten Sonaten an auf diesen Weg wies (das Turbulente darin ist nur die eine ihrer Seiten und ist selbst auch nicht als äußerliches Wesen anzusehen), verleugnen müssen, wenn er inneren Anschluß an Weimar und Liszt gesucht haben würde. Er blieb bei einer gewissen Bewunderung stehen. Ganz wie Schumann: diese Welt war nicht die seine. Die eigene Welt lag ihm in des Herzens heilig stillen Räumen, in die er aus des Lebens Drang immer wieder floh, trotz allen Freunden und aller Froheit im harmlos heiteren Genusse des Daseins doch auch ein Einsamer, wie deren einer Beethoven gewesen war.

Wann immer man sich in Brahms vertieft, wird man auf Beethoven geführt. Wie auf Bach und Schumann und gelegentlich auch auf andere wie Mendelssohn, oder auf Erscheinungen, die ihm zum Stützpunkte des eigenen Schaffens wurden wie das Volkslied. Ich meine das nicht im äußeren Wortsinne. Das versteht sich von selbst: Verbindungslinien gibt es stets zwischen Nachfolger und Vorgänger und ein echter Künstler steht immer auf organisch gewachsenem Boden. Lassen wir die anderen Namen außer acht: Brahms war es ganz besonders, der das gesamte technische Rüstzeug Beethovens in der „durchbrochenen" Arbeit, in der Variation übernommen und durch ein ureigenes, rhythmisch oft eigenwilliges, aber nie erklügeltes und ausschweifendes Wesen, durch Anwendung neugewonnener harmonischer Mittel und durch meisterliches kontrapunktisches freies und strenges Können wesentlich erweitert und seinen Ausdrucksbahnen eine Richtung gegeben hat, die uns gestattet, auch von seiner Musik zu sagen, sie übe eine tiefgehende ethische Wirkung aus. Auch sie erhebt, wer sich ihr ergeben hat, auch sie macht den Menschen frei vom Leid der Welt, weil sie aus den ewigen Quellen der Sehnsucht der Menschen nach dem Großen und Reinen gespeist ist, weil sie, das Endliche der Welt erkennend, zum Unendlichen als dem reinsten Ausgleiche zwischen der irdischen Schranke und dem Ideale strebt.

In Brahms' Schaffen hat sich jener für die deutsche Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutsame Kampf im kleinen wiederholt, der dort freilich ganze Generationen durchpulste: der Ausgleich zwischen der großen, architektonisch breiten Form, in die sich der vom tiefsten Leid und der höchsten Freude der Menschenseele bestimmte Ausdruck ergießt, und der volkstümlichen Kunstanschauung. Nur daß freilich Brahms die große Form als ein Fertiges übernommen hat. Die beiden Gegenpole sehen wir in ihm von Beginn an wirken. Einer dient dem anderen als Mittel, das ihn vor Verstiegenheit und Verflachung bewahrte. Vor jener: Brahms' Kunst ist eine, die, obwohl aristokratisch in ihrer Zurückhaltung, doch Gemeinverständlichkeit sucht, indem sie sich nicht im Erklügelten verliert. Vor Verflachung: sie hat, wo sie bewußt an das Volkstümliche anklingt, niemals die Forderungen höchsten Kunstgeschmacks verletzt.

Kraft, Schönheit und Wahrheit sind die Kennzeichen von Brahms' Kunst. Die drei Begriffe waren auch die Leitsterne seines Lebens. Brahms' Kraftnatur, die sich in seinen letzten Werken wohl am erschütterndsten in der herrlichen Es dur-Rhapsodie ergeht (weil sie dort in die unmittelbare Nachbarschaft einer stillen Ergebung rückt, aus der es doch wieder wie heilige Sehnsucht nach den Quellen des Lebens aufleuchtet), verband sich mit einem starken Gottesgefühle, das ihn im schönsten Sinne des Wortes fromm und demnach niemals weltfremd und asketisch machte. Sein Schönheitssinn ließ ihn die Bedeutung der Form als des Gefäßes für einen Inhalt achten, dem er alles zuerkannte, was die heilige Stunde des Herzens zu offenbaren vermochte. Seine Wahrheitsliebe hieß ihn nur das anerkennen, was er vor seinem menschlich und künstlerisch peinlich abwägenden Gewissen vertreten konnte.



Johannes Brahms im Alter von 20 Jahren.
Von Laurens für Rob. Schumann gezeichnet.

Fragen wir nach dem Maße seines Könnens, so wird darüber ein Zweifel kaum jemals aufkommen können. Seine Begabung aber war eine gewaltige. Mag er gegenüber den größten Geistern seiner Kunst und seines Volkes auch etwas zurücktreten: er vermag sich doch zu behaupten, wenn er auch, verglichen mit Bach, Mozart und Beethoven, weniger vielseitig ist. Daß Brahms' Kunst nicht den Grad der Abgeklärtheit zeigt, die wir bei jenen finden, fällt nicht ihm zur Last, der das Kind einer um alte und neue Ideale ringenden Zeit war.

Die oft nordisch herbe Art seiner Kunst hat Veranlassung gegeben, diese in Bausch und Bogen als rein pessimistisch hinzustellen. Sie ist es wenigstens nicht durchaus. Aber sie weiß von den unlösbaren Rätseln, der Vergänglichkeit und dem Trügerischen wohl mehr als von den Sonnenseiten des Lebens zu künden. Und da, wo sie fröhlich und frohmachend ist, da fehlt es ihr an leichter, sinnlicher Beschwingtheit des Ausdruckes. Der Grundton von Brahms' Musik ist vielfach auf ein elegisches Pathos eingestellt. Man darf dabei aber nicht übersehen, daß ihr auch der Ausdruck der Freude an der Welt, an der Natur zu Gebote steht. Aber er gibt sich nicht in naiver, gibt sich in sentimentalischer Ausdrucksform zu erkennen. Welt und Natur geben aus Brahms' Kunst nur den Widerhall des nachdenklich ernsten oder sinnend heiteren Tones, den er selbst in sie hineingetragen hat. Wer bei Brahms' Musik gar, wie das auch schon geschehen ist, an Ibsen erinnert wird, der vergißt das Kernfeste, Aufrechte, Problemfreie, Positive, den hymnischen Ton in ihr. Gewiß hat auch ihm das Leben allerlei Rätsel aufgegeben, aber Brahms ist nie tief von Zweifeln über seine Welt- und Kunstanschauung geplagt worden. Fest auf der Erde stehend und sich nur vor dem Sittengesetze beugend, ist er seines Weges gegangen, ohne der Menge Zugeständnisse zu machen. Das tut nur der Starke, der an sich und seine Sendung glaubt. Dieser Glaube, den Brahms niemals in laut tönende Worte kleidete, war sein froh machender Besitz. Darum wirkte er, solange es Tag für ihn war, darum strebte er, gut und wahr zu sein. Man fragt wohl gelegentlich, ob auf Brahms' Kunst der Schönheitsbegriff passe. Wer das tut, ist sich offenbar über den Begriff nicht klar. Wiederum ist zu sagen, daß der Schönheit von Brahms' Musik die leuchtende sinnliche Fülle, keineswegs aber höchster Charakter und jene innere und äußere Harmonie des Gehaltes und seiner Ausdrucksformen abgeht, der den Begriff letzten Endes ausmacht.

Brahms' Lebenswerk steht heute, 25 Jahre nach seinem Tode, in seiner ganzen Fülle und Kraft vor uns als ein beträchtlicher Teil unseres deutschen Kulturschatzes. Es stellt eine musikgeschichtlich klar umschriebene Summe positiver und hoher Werte dar, die uns auf ihre Art all das widerspiegeln, was die Tonkunst, soweit sie die Gesetze ihres Bildens aus sich selbst nahm, allezeit groß gemacht hat. Brahms ist ausschließlich als absoluter Musiker anzusehen und als solcher hat er seine Spuren bis weit in Regers Schaffen hineingetragen. Und so wird er weiterleben, so lange es eine deutsche Kunst geben wird als einer, der seinen Idealen treu blieb, ein starker, aufrechter Mann und Künstler, mit einem Herzen voll von Sehnsucht nach dem Schönen, Reinen und Guten, einer, der sich und sein Schaffen zu zügeln wußte und sich nicht in wilden Sensationen und ausschweifenden Phantastereien verlor. So hat auch Brahms es wahr zu machen gewußt, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeige. Von der gesamten Erscheinung seiner Kunst aber darf gelten, daß sie in ihrer Art, d. h. in rein deutscher Erfassung des Begriffes, das griechische Ideal der Verbindung von Sophrosyne und Kalokagathie zeige, weise Mäßigung und Besonnenheit, das Charaktervolle und Schöne, das Gute, den hohen ethischen Wert.

Das Elegische bei Brahms.

Ein Beitrag zum Ausdrucksproblem der Harmonik und Rhythmik von Dr. Hermann Grabner (Heidelberg).

Zur vorliegenden Abhandlung wurde ich durch die Wahrnehmung angeregt, daß gerade im *elegischen* Moment der Brahmsschen Musik der Charakter der neuen harmonischen Ausdruckswerte dieses Meisters besonders stark in Erscheinung tritt. Ein genaueres Zurückgehen auf die Ursachen der seit Beginn unserer abendländischen Musik bis in die jüngste Zeit zu verfolgenden zunehmenden Ausdrucksfähigkeit der Harmonik führt zum Resultat, daß die ursprüngliche reine Auswirkung des Dur immer mehr einer intensiven *Durchdringung durch das Moll* Platz gemacht hat, freilich nur zu dem Zwecke, um gerade durch die Gegensätzlichkeit die stärkere Hand des Dur fühlen zu lassen.

Es ist dabei wohl zu beachten, daß, ebenso wie die ganze Entwicklung der Harmonik seine Erklärung in der *natür*-



Johannes Brahms im Alter von etwa 27 Jahren.

lichen Beschaffenheit des Tonelementes findet, auch diese eigentümliche Hervorkehrung des Moll einer ganz natürlichen Seite unseres Wesens entspricht, nämlich dem Streben nach tiefstem Ausdruck des Leides und der Trauer.

Um die Bedeutung dieser Tatsache vollends würdigen zu können, bedarf es nur einer einfachen Beobachtung, aus der sich sofort ein klares Bild von der außerordentlichen Tragweite dieses Problems ergibt:

Es finden sich bekanntlich in der Literatur viele Beispiele sieghaftstrahlender C dur-Wirkung, ich brauche nur auf die große Bachsche Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen", oder auf Wagners Meistersingervorspiel (und Schluß) hinzuweisen. Dagegen gibt es in der ganzen Literatur kein Beispiel für die ungleich höhere C dur-Wirkung des letzten Satzes der Beethovenschen fünften oder der Brahmsschen ersten Symphonie. Ich wählte absichtlich die Gegenüberstellung dieser vier unstreitig zu den größten Schöpfungen gehörigen Werke; denn wo es sich um Beurteilung eines allgemeinen ästhetischen Ausdruckswertes handelt, müssen Bedenken der Vergleichsmöglichkeit heterogener Stile schwinden.


Brahms und Stockhausen.

Woher kommt nun die ungleich intensivere, strahlende C dur-Wirkung in den beiden letztgenannten Werken?

Sie liegt in dem mit stärkster Ausdruckskraft gestalteten „Durch-Nacht-zum-Licht-Gedanken" des symphonischen Aufbaues, wofür als bedeutendstes Ausdrucksmittel die Kontrastwirkung von Dur und Moll im Vordergrunde steht. —

Die getrübte Terz des Dur-Akkordes mit ihrer in die Tiefe weisenden Schwere schafft so recht die Empfindungswelt, welche dem Künstler für den natürlichen Ausdruck des Elegischen besonders wertvoll erscheint. Denn daß das Elegische in der Musik wie überhaupt in der ganzen Kunst eine ungeheure Rolle spielt, liegt auf der Hand. Verherrlichung des Leidens als Weg zur Vollendung hat ja zu allen Zeiten als ein bedeutender Machtfaktor der sittlichen Vollkommenheit gegolten. Religion und Philosophie betonen immer wieder seine ethische Bedeutung und sehen in der Erkenntnis des Leidens den Weg zur Vollendung.

Die christliche Lehre weist den Mühseligen und Beladenen einen Vorrang im Reiche Gottes zu, „Der Unglückliche, der wenig Ursache hat, seine äußeren Umstände zu bejahen, findet eher den Weg in sein Innerstes hinab als der Bevorzugte, den es auf Schritt und Tritt zum Verweilen lockt; weshalb sich Schmerz und Trübsal praktisch als die zuverlässigsten Führer zu Gott erweisen" (Keyserling).

In den Bruchstücken des Sutanipatos spricht Gotamo Buddho von den heiligen Dingen, die zur Erwachung führen: Erkenntnis der beiden Seiten der Dinge: „Das Leiden und seine Entstehung ist der eine Anblick, die Leidensvernichtung und der zur Vernichtung führende Pfad ist der andere Anblick". Derselbe Gedanke findet sich immer wieder im buddhistischen Kanon, er bildet den wichtigsten Ausgangspunkt dieser Religionsphilosophie.

Aber nicht das Leid als solches ist Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern seine Ueberwindung. Wir müssen immer die starke Hand desjenigen fühlen, der es trägt und überwindet, sonst wird es zur sentimentalen Weichheit und widert uns an. Die wahre Größe entstammt dem Geist der Freude als dem siegreichen Ueberwinder des Leides.

Brahms war eine lebensfreudige Natur, das offenbart sich in allen seinen Werken, das offenbart sich vor allem auch in der Verklärung seiner Leiden, die er mit einer Tiefe und Innigkeit in Töne kleidet, wie es nur einer kann, der das Leid lieb gewonnen hat, der im Leide einen Segen erblickt und über dem Leide steht.

„Das Leiden ist Bedingung zur Wirksamkeit des Genius", sagt Schopenhauer. „Glaubt ihr, daß Shakespeare und Goethe gedichtet, oder Platon philosophiert und Kant die Vernunft kritisiert hätte, wenn sie in der sie umgebenden wirklichen Welt Befriedigung und Genüge gefunden hätten, und ihnen wohl darin gewesen wäre und ihre Wünsche erfüllt worden? Erst nachdem wir mit der wirklichen Welt in gewissem Grade entzweit und unzufrieden sind, wenden wir uns um Befriedigung an die Welt des Gedankens" (Neue Paralipomena).

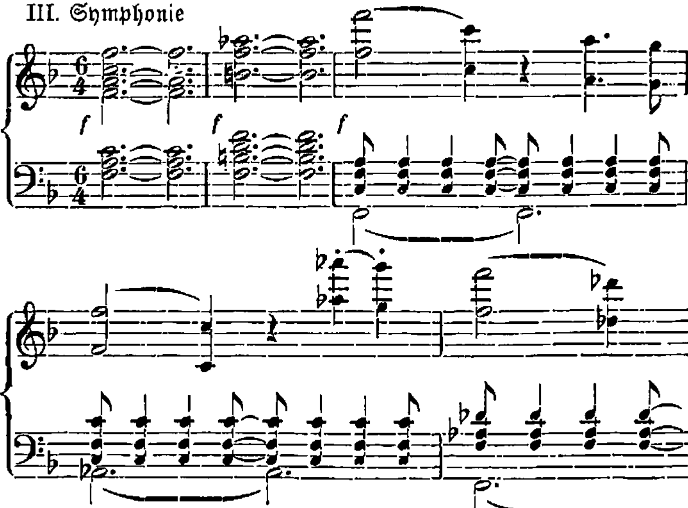
Alle unsere großen Meister waren Sänger des Leides.

Durch Leid schuf Bach seine gewaltigen Passionen, durch Leid sein großes h moll-Präludium und Fuge für Orgel. In Melodien tiefster Wehmut weiß das sonnige Kindergemüt eines Mozart im Mittelsatz seiner „Sinfonia concertante" sein Herz auszuschütten. Die Stimmung einer tiefen Melancholie liegt über dem wundervollen Adagio aus Beethovens F dur-Rasoumoffsky-Streichquartett, heroische Tragik über dem Trauermarsch seiner Dritten. Ergreifendes Leid erklingt aus den Liedweisen Schuberts, und sein großer Nachfolger Hugo Wolf erfleht in demütigem Gebete von Gott den Segen des Leides. Auf allen Zweigen der musikalischen Betätigung, im Oratorium wie in der Oper und im Musikdrama, in der Symphonie wie in der Kammermusik ist einer der Hauptfaktoren der dargestellten Idee das Leid und seine Ueberwindung durch die erlösende Macht der Liebe.

Auch in Brahms' Werken finden wir diese Idee und sehen, daß sie sich mit unerschütterlicher Konsequenz zum freudigen Bekenntnis ersiegter Selbstbefreiung hindurchringt, sei es in ekstatischem Jubel am Schlusse seiner c moll-Symphonie, oder im friedlich tröstenden Ausklang seines Requiems, oder im rasenden Taumel lachender Lebenslust des „Rondo alla Zingarese" seines g moll-Klavierquartettes.

Zur ungeheuren Vertiefung der Ausdruckskraft trägt hier aber neben der bereits erwähnten harmonischen Bereicherung auch die ungeheure Kraft und Wucht des Brahmsschen Rhythmus bei. Scharfe rhythmische und harmonische Prägnanz verleiht dem Musikalischen jene kompakte zusammengeraffte Form, die wir schon bei Beethoven bewundern lernten.

Wir sehen das auch sehr schön an folgendem Beispiele:



Alle typischen Merkmale der Brahmsschen Eigenart finden wir hier in vollkommener Weise ausgeprägt.

Wir haben da zunächst eine thematische Plastik, die von höchster Subjektivität durchdrungen erscheint. In diesem Sinne ist der häufig gemachte Vergleich mit Michelangelo durchaus zutreffend. Man fühlt tatsächlich die mit ungeheurer Wucht zusammengeballten Klangkörper, riesigen Marmorquadern vergleichbar, die des Künstlers Hand durch bewegte Formen voll intensivster Lebenskraft zu beseelen wußte.

Wodurch wird aber diese Plastik des Themas erreicht?

Einerseits durch die mit unerhörter Schwungkraft sich entladende rhythmische Energie, deren gewaltige, in den beiden Einleitungsakkorden aufgespeicherte Kraft sich in der ungeheuren Schwere der synkopierten Gliederung 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥 𝄽 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 entladen muß.

Diese außerordentliche Bändigung des Rhythmus finden wir in dieser Intensität nur noch bei Beethoven. In der ganzen nachfolgenden romantischen Zeitperiode bis Brahms ist die Bedeutung des Rhythmus als Ausdrucksmittel vernachlässigt worden, zugunsten anderer Ausdruckswerte, die sich in den Vordergrund drängten und als solche der romantischen Kunst ein besonderes Gepräge verliehen. Die rein absolute Kunst Brahms' neigt sich wieder dem klassischen Ideal zu, das selbst dort, wo der Romantiker Brahms zu uns spricht, überall wiederzuerkennen ist.

Zum rhythmischen kommt nun noch das harmonische Moment dazu: Wir sehen an unserem Beispiel die Bestätigung für die oben erwähnte Erscheinung der Durchdringung von Dur und Moll, wir sehen die mit ungeheurer Schwere im Basse eintretende Terz[1] des f moll-Akkordes mit allen Gefühlsmerkmalen des Stimmungsumschlages nach der tragischen Seite hin.

Brahms hat aus der Harmonik neue Werte gezogen, indem er ihre natürliche Ausdruckskraft zu erhöhen wußte. Hier knüpft er nicht an die Klassiker an, er geht vielmehr auf Bach zurück, dessen harmonisches Ausdrucksvermögen das der Klassiker bei weitem übertraf. Wir sind so gewohnt, den Reichtum der Bachschen Klangwelt aus seinem kontrapunktischen Stil zu erklären. Mag auch die Entwicklung seiner Harmonik der unübertroffenen Kunst seiner Linienführung zuzuschreiben sein, so soll man doch nicht vergessen, daß Bach auch Werke geschrieben hat, in denen das Kontrapunktische in den Hintergrund tritt und das Harmonische vorherrscht, und die in klanglicher Hinsicht die wundervollsten Kombinationen darstellen. Meist ist da ein Einfluß des polyphonen Stiles nur in der Bereicherung der Harmonik durch lineare Dissonanzen zu erkennen.

Hier schließt Brahms' Harmonik an. Man vergleiche einmal Bachs b moll-Präludium im ersten Teile des Wohltemperierten Klavieres, eines der wundervollsten Stücke der Klavierliteratur, mit dem Brahmsschen zweiten Intermezzo aus Op. 117. Ich wähle diese beiden Stücke, weil ihnen eine verwandte Stimmung zugrunde liegt und weil sie, abgesehen von der übereinstimmenden Tonart, namentlich darin große Aehnlichkeit haben, daß die unendliche Tiefe und der ergreifende Leidensausdruck fast einzig und allein der Harmonik zuzuschreiben ist, der gegenüber das Melodische eine ganz untergeordnete Rolle spielt.
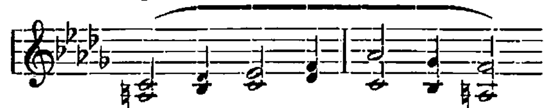
Ohne auf die Charakteristik dieser Harmonik analytisch näher einzugehen, soll vor allem darauf hingewiesen werden, daß Brahms es war, der den Wert der Bachschen Mollharmonik erkannte und die Durharmonik durch sie bereicherte. Das Wesentliche dieser Harmonik besteht in der Anwendung der dem Mollgebiete entnommenen Bewegungsdissonanzen zur Vertiefung und Verinnerlichung des musikalischen Gehaltes. Solche Dissonanzen sind Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten mit chromatischer Leittontendenz, aus dem natürlichen Charakter des Moll hervorgegangen. Dem reinen Dur gegenüber empfand man die dem Moll entstammenden Elemente als „Dissonanzen", die die konsonante Einheitlichkeit stören und nach Lösung streben. Der ganze Entwicklungsprozeß der Dissonanzen und ihr immer mehr wachsender Einfluß auf die Harmonik der neuesten Zeit erklärt sich aus der Vorliebe für starke und kräftige Gefühlsausdrücke. „Wir sehen, daß ihre Betonung seitens der modernen Musik auf derselben Neigung zu gesteigertem Gefühlsüberschwang beruht, wie die Vorliebe für weitgeschwungene melodische Intervallführung." (Eugen Schmitz.)

So sind auf der Suche nach neuen harmonischen Ausdrucksmöglichkeiten Unmengen neuer Akkorde entstanden, und unter deren Einfluß bildeten sich wieder bestimmte melodische Züge, charakteristisch für die Meister, denen sie angehören. Auch bei Brahms ist die Melodik ganz aus der Neuartigkeit seiner Harmonik geprägt. Ich erwähne hier nur die eigentümliche Verwendung der **äolischen Septime**, die als ein Prototyp elegischen Melodieausdruckes bei ihm unzählige Male vorkommt.

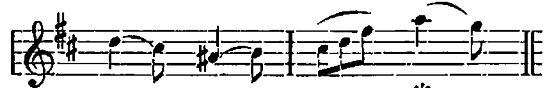
III. Symphonie
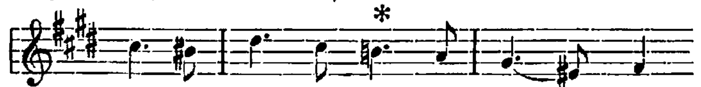


Klavierkonzert d moll
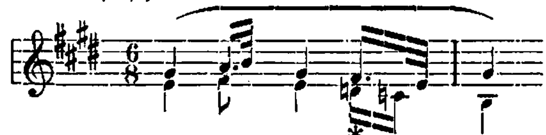


Klarinetten-Quintett



„Immer leiser wird mein Schlummer"



IV. Symphonie



(Man beachte im letzten Beispiel, welch wundervolle Stimmung aus der Mischung dieser Führung mit dem hellen E dur entsteht!)

Wir sahen die Steigerung des Dur durch das Moll, die Steigerung der Konsonanz durch die Dissonanz, die Steigerung der Erfüllungsgewißheit durch leidverklärte Sehnsucht. In allen Werken Brahms' finden wir diese starke Sehnsucht, und es ist ein Beweis für die ungeheure Tiefe seiner Persönlichkeit, daß er dafür die stärksten Ausdrucksmittel fand. Sie liegen, wie schon erwähnt, einerseits in seiner Harmonik, anderseits in seiner Rhythmik. Daneben spielt auch die **Farbe** eine wichtige Rolle: Wir denken an die ergreifende Sehnsuchtsklage des Hornes im dritten Satz seiner F dur-Symphonie, an die vielen innigen Melodien, die er den Geigen, Bratschen und Violoncells zu-



Bülow und Brahms.

[1] Uebrigens ein herrliches Beispiel eines „streng verbotenen" Querstandes!

grunde legt, an die wundervollen Kantilenen der Oboen und Klarinetten. Oft scheint ihn die Helligkeit der Geigen zu stören, und so klingt das Lied ihres Leides wie ein stiller, leiser Schmerz mit gedämpftem Klange, wie beispielsweise im Intermezzo seines g moll-Klavierquartettes.

Aber immer ist es dann ein siegreiches Behaupten, ein jubelndes Bejahen zuversichtlicher Erfüllungsgewißheit, das die Lösung nach solchen Stimmungen bringt.

Die Chorlieder von Brahms.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Wir feiern den 25. Todestag des Komponisten, unter dessen Zeichen das ganze öffentliche und private Musikleben der letzten Jahrzehnte in Deutschland gestanden ist, der mit Beethoven zusammen die höchsten Ziffern öffentlicher Aufführungen gehabt hat, dessen Lieder, Kammermusik- und Klavierwerke vom gebildeten Dilettanten noch über die eigentlichen Klassiker geliebt worden sind, dem alle Ehrungen eines ganz großen Meisters im Leben und nach dem Tode zu teil geworden sind, — darf man da einen Jubiläumsaufsatz mit einem Fragezeichen beginnen? Ich muß es tun, ehe ich das mir zugewiesene Spezialgebiet behandle, denn es gilt heute wahrlich nicht mehr (wie neulich noch in der Neuen Zeitschrift für Musik zu lesen stand), für einen immer noch Verkannten einzutreten, sondern im Namen der künstlerischen Wahrheit und im Kampf gegen gedankenlose Ovationssucht nachzuprüfen, ob dieser Ruhmestitel heute noch zu Recht besteht? Durch Erziehung und vielleicht Veranlagung dazu geleitet, stand ich ein Jahrzehnt lang unter dem Banne der Schönheiten Brahmsscher Musik, wie nur irgend jemand, — heute erkenne ich rückschauend, daß das einschneidendste Ereignis meiner musikalischen Entwicklung der letzten acht Jahre die Lösung dieses Verhältnisses war. Diese Abkehr von Brahms heißt nicht Ablehnung seiner Musik — im Gegenteil: die musikalische Sauberkeit und Durcharbeitung bis ins kleinste Detail muß jeden Musiker zur Bewunderung zwingen —, wohl aber des Empfindungskreises, aus dem diese Musik stammt. Es ist eine wirtschaftlich und politisch glänzende Zeit gewesen, die Epoche von 1850 bis zum Weltkrieg, — aber wie gering waren ihre, diesen Gebieten abgewandte Kräfte, namentlich in Religion und Kunst? Einen einzigen Künstler hat sie hervorgebracht, der darin der tiefsten Empfindung fähig war: Anton Bruckner, — während das schöne „Spiel tönend bewegter Formen" der meisten anderen Komponisten, an dem sich unsere Väter erfreut haben, uns längst fade und leer vorkommt. Man denke an Raff und Rheinberger! Einen beträchtlichen Teil des Brahmsschen Schaffens rechne ich eben zu diesem Empfindungskreis, und nicht ich allein, denn langsam, aber durch keine Pietät mehr aufzuhalten, sinkt das zu hoch gebaute Luftschloß des Brahmsschen Ruhmestempels zur natürlichen Höhe eines anmutigen, geschmackvollen Landhauses zusammen. Den Hauptanziehungspunkt dieser im klassischen Stil gebauten Villa dürfte die reiche Antikensammlung des Besitzers bilden, — ohne Bild gesprochen: was Brahms als einzigen Nachromantiker vor dem völligen Versinken in Vergessenheit bewahren wird, sind die starken altklassischen Bestandteile seiner Musik. So glaube ich, daß sich gegenwärtig eine Verschiebung der Werturteile über Brahmsens Werke vollzieht, daß nämlich diejenigen, in denen der Zeitgeist am stärksten ausgeprägt ist, und die daher auch den Zeitgenossen am meisten gefallen haben, allmählich in den Hintergrund treten vor denjenigen, in denen Brahms sich an Bach, den alten Vokalmeistern und dem alten deutschen Volkslied gebildet hat. So wenig man noch die meisten der Gedichte lesen mag, die Brahms in seinen Liedern komponiert hat (Daumer!), wie mehr als die Hälfte der Lieder Schuberts und Schumanns heute schon in Vergessenheit gekommen sind, aus der sie nie wieder auferstehen werden, so wird dasselbe Schicksal bei Brahms auch gerade diese Gattung treffen, die bis jetzt so vor allen andern geliebt worden ist. Und anderseits: während auf hundert öffentliche und private Darbietungen eines Brahmsschen Liedes noch nicht eine eines Brahmsschen Chors kommt, glaube ich, daß auf diesem Gebiet Brahms noch eine Reihe von Jahrzehnten überdauern wird. „Unsterblichkeit ist ganz schön, wenn man nur immer wüßte, wie lange sie dauern wird", hat er ja selbst sarkastisch von sich gesagt, und ein anderes Mal, als er gefragt wurde, mit welchem Komponisten der Musikgeschichte er sich in Parallele setzen würde, nannte er prophetisch — Cherubini! Auch Cherubini hat ja das Verdienst und das sichert ihm seinen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte, in einer Zeit der Verflachung und Veräußerlichung (Rossini) das Erbe der alten Meister in seinen vokalen Kompositionen (Messen, Requiem) gepflegt zu haben.

Also weniger Lieder, mehr Chöre, wenn man Brahmssche Vokalmusik aufführen will! Für das Weniger an Liedern sorgt die Zeit ganz von selber, für das Mehr an Chören ist aber dem einen oder andern vielleicht eine Uebersicht über das Schaffen des Meisters auf diesem Gebiet willkommen. Auch da gibt es natürlich Beispiele von Lyrik, die nicht tiefer als im Zeitempfinden wurzeln, z. B. Op. 62, Nr. 4:

p dolce

Dein Herz-lein mild, du lie-bes Bild, das

ist noch nicht er-glom-men, usw.

Und als Gegenbeispiel, durch eine ganze Welt von dieser schwachen Gefühlsseligkeit getrennt, der an Bach gehärtete Anfang der großartigsten Motette, die seit Bach geschrieben worden ist:

Langsam

Wa-rum ist das

Wa-rum? Wa-rum?

Licht ge-ge-ben den Müh-se-li-gen und das Le-

Alt

-ben den be-trüb- - - -ten Her-zen usw.

Welch ein Abstand! —

In der folgenden Uebersicht sind die Chorwerke mit Orchester nicht berücksichtigt, die übrigen in die drei Abteilungen Frauenchöre, Männerchöre, gemischte Chöre getrennt [1].

[1] Abkürzungen: K. 1—4 = Kalbeck, Johs. Brahms, Band 1—4; B. 1—14 = Brahms, Briefwechsel, Band 1—14.
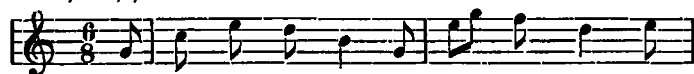
Frauenchöre:

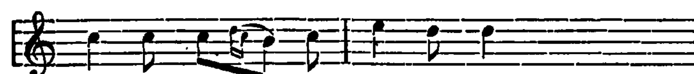
Op. 12: Ave Maria (vierstimmig), mit kleinem Orchester oder (leicht zu ersetzen) Orgel.
Op. 17: Vier Gesänge (drei- und vierstimmig), mit zwei Hörnern und Harfe (oder nur Klavier).
Op. 27: Der 13. Psalm, dreistimmig, mit Orgel (Cranz).
Op. 37: Vier geistliche Chöre (lateinisch), vierstimmig a cappella.
Op. 44: Zwölf Lieder und Romanzen (vierstimmig a cappella, Klavierbegleitung ad libitum).
Op. 113: Dreizehn Kanons für Frauenstimmen (drei- bis sechsstimmig a cappella).

Mit Ausnahme von Op. 17 (Simrock) und 27 alles im Verlag von Rieter-Biedermann, jetzt Peters.

Die Werke für Frauenchor entstammen alle etwa derselben Zeit (auch Op. 113, trotz seiner hohen Opuszahl, reicht dahin zurück) und derselben Gelegenheit: Brahms hat sie 1858—60 in Detmold und Hamburg als junger, angeschwärmter Dirigent eines kleinen Damenchors („Hamburger Frauenchor") geschrieben, und wie wohl er sich da gefühlt hat, davon geben die humorvollen Statuten (K. 1, 426), die er seinem Chor aufsetzte, ein reizendes Zeugnis. Ein noch schöneres gibt Op. 44, in dem der zarte und innige Ton, der Frauenchören am besten ansteht, wunderbar getroffen ist; hinreißend ist das übermütige slawische:

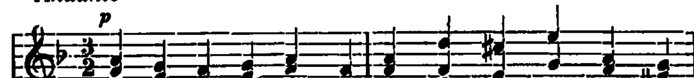
Sehr rasch





oder das melancholische, volksliedmäßige niederdeutsche:
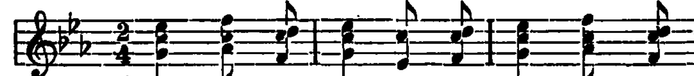
Andante
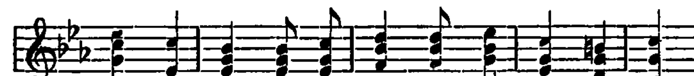




oder der kunstvolle Kanon in der „Märznacht". Musikalisch vielleicht noch höher stehen die Chöre Op. 17, mit dem berühmten „Gesang auf Fingal" aus Ossian:

Andante





Die Instrumentation (zwei Hörner und Harfe) klingt im Konzertsaal leicht spröde, die Gesänge kommen mit Klavier in kleinerem Raum noch besser zur Geltung. Spröde klingt auch der 13. Psalm, während hinter der scheinbaren Sprödigkeit von Op. 37 ein starker Ausdruck der Linien sich verbirgt, — aber da es in den alten Schlüsseln geschrieben ist, kümmert sich fast niemand um dies Opus! Von den Motetten, den Fest- und Gedenksprüchen gilt dasselbe: so sehr ich für Wiederbelebung alter Musik bin, so sehr bin ich gegen Wiederbelebung der alten Schlüssel, von denen namentlich Sopran- und Altschlüssel der wirklichen Stimmlage der Frauenstimmen ja gar nicht entsprechen, — sie tragen heute nur noch zur Verhinderung der Weiterverbreitung wertvoller Musik bei, und die Verlage sollten so bald als möglich moderne Partitur-Ausgaben all dieser Werke herstellen. — Von den Kanons Op. 113 gilt, was Kalbeck so hübsch von Brahms sagt: „Er liebte die schwierigsten Formen der Komposition, und sie liebten ihn wieder". Zur Aufführung eignen sie sich nicht — dafür gehen sie zu schnell vorüber —, aber zum Studium dieser Kunstform wüßte ich kein anregenderes neueres Werk.

Männerchöre

hat Brahms sehr wenige geschrieben, Op. 41: Fünf Chorlieder, 1862 komponiert, 1867 bei Rieter-Biedermann erschienen; als „durchaus unschwer zu singen, natürlich einigermaßen zeitgemäß", bietet er sie Simrock an [1], der aber ablehnt. Ablehnend haben sich auch bis heute die Männerchöre diesem Opus gegenüber verhalten, ebenso gehört eine Aufführung des „Rinaldo" (Op. 50 mit Orchester) zu den Seltenheiten, während die „Rhapsodie aus Goethes Harzreise", Op. 53 (mit Altsolo und Orchester), deren „majestätische Sentimentalität" bekanntlich Johann Christof „nicht ausstehen konnte" [2], zum festen Konzert-Repertoire der größeren Chöre gehört. Die geschickten Bearbeitungen, die Hegar von den Brahmsschen Volksliedern für vierstimmigen Männerchor (und auch für dreistimmigen Frauenchor) gemacht hat, sind hier gleichfalls zu nennen. Auch ein paar Lieder sind für Chor bearbeitet worden (Op. 49,1, Op. 84,4, Op. 97,4 und 6). Das Hauptkontingent stellen aber natürlich die

Werke für gemischten Chor

a) geistliche:

Op. 13: Begräbnisgesang (mit Bläsern oder Orgel) 1858, (Peters).
Op. 22: Marienlieder, vierstimmig, a cappella, 1859 komponiert (Peters).
Op. 29: Zwei fünfstimmige Motetten a cappella (1860).
Op. 30: Geistliches Lied „Laß dich nur nichts nicht dauern", vierstimmig mit Orgel.
Op. 74: Zwei Motetten a cappella (1878). 1. Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen (vier- bis sechsstimmig). 2. O Heiland, reiß die Himmel auf (vierstimmig).
Op. 109: Drei Fest- und Gedenksprüche (achtstimmig a cappella (1888).
Op. 110: Drei Motetten, vier- und achtstimmig a cappella (1889). (Von Op. 29 ab: Simrock.)

Unter den hier angeführten Werken befinden sich die wertvollsten, kunstvollsten, schwierigsten — und (aus all diesen Gründen vielleicht!) am wenigsten aufgeführten Vokalwerke von Brahms. Nach der langen Pause von 18 Jahren zwischen Op. 30 und 74 zeigt Brahms in diesem und den folgenden Werken eine durch unabläßiges Studium der alten Meister, voran der Bachschen Motetten, errungene musikalische Meisterschaft über den Chorsatz, die uns vergessen läßt, daß auch da, namentlich in Op. 109, die intuitive Inspiration meist nicht auf der Höhe des gewaltigen rein musikalischen Könnens steht. Am berühmtesten (und mit Recht) ist Op. 74 Nr. 1 geworden; die Nachbarmotette reicht nicht von weitem an sie heran. Brahms, der sonst sehr zurückhaltend über seine Werke spricht, bietet sie Simrock mit den launigen Worten an [3]: „Ich denke wohl zwei ganz überaus vortreffliche — herrliche — Motetten herauszugeben. Wollen Sie die etwa riskieren? Da es immerhin arme geistliche Geschöpfe sind, so denke ich mir, 500 Taler sollten sie sich als Almosen erbetteln. Sie sind (ich denke: besser als sonstiges derartiges von mir) aber auch recht praktisch und wirkungsvoll" usf.

Aber auch die frühen Werke möge man nicht vergessen: den Begräbnisgesang, mit seiner fast an Shakespeare gemahnenden schauerlichen Totengräberstimmung [4], ein Werk, das mir noch heute tiefen Eindruck macht:



[1] B. 9, 52.
[2] Romain Rolland, Johann Christof I, 646.
[3] B. 10, 79. [4] K. 1, 393.

oder das (freilich viel schwächere) Flemingsche Lied Op. 30, oder die fast nie gesungenen Motetten Op. 29!

Viel bekannter sind
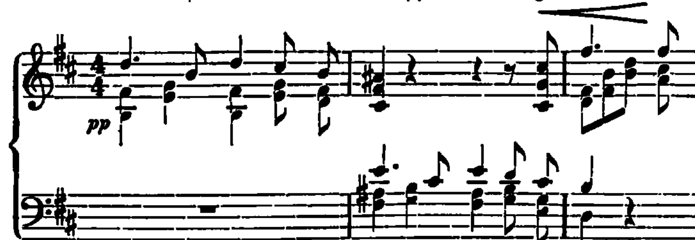
b) die weltlichen Chorlieder.

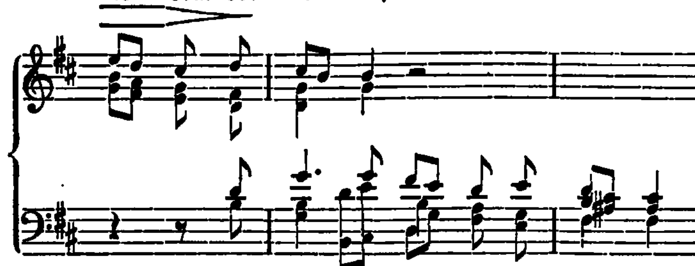
Es sind folgende:

Op. 31: Drei Quartette mit Klavier, 1863 (Simrock).
Op. 42: Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella, 1859 (Peters).
Op. 52: Liebesliederwalzer mit vierhändiger Klavierbegleitung, 1868.
Op. 65: Liebesliederwalzer. Neue Folge, 1874.
Op. 62: Sieben Lieder für gemischten Chor (z. T. im Petersschen Volksliederbuch enthalten).
Op. 64: Drei Quartette mit Klavierbegleitung, 1867 u. 1874 (Peters).
Op. 92: Vier Quartette mit Klavierbegleitung, 1877 u. 1885.
Op. 93a: Lieder und Romanzen für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, 1883.
Op. 93b: Tafellied, sechsstimmig (mit Klavier).
Op. 103: Zigeunerlieder für vier Singst. u. Klavier, 1887.
Op. 104: Fünf Chöre a cappella, vier- bis sechsstimmig, 1888.
Op. 112: Sechs Quartette mit Klavier, 1891 (Peters).

(Außer Op. 42, 64 u. 112 alles bei Simrock.)

Wie ungleich im Ausdruck und nach ihrem Wert sind die Werke dieser Reihe! Stellen wir zunächst die für Solostimmen gedachten, und daher vorzüglich zur Hausmusik geeigneten Lieder für sich: die früher über alles beliebten Liebesliederwalzer Op. 52 mit dem schwächeren, zweiten Aufguß Op. 65, und den unglaublichen Versen Daumers, die knapp an der Grenze parodistischer Auffassung stehen, und nur durch die liebenswürdige Gemütlichkeit der Musik erträglich werden; die Zigeunerquartette Op. 103, die man fast nur noch in der von Brahms selbst besorgten Ausgabe für Alt und Klavier kennt, und denen ich die vier Zigeunerlieder in Op. 112 vorziehe, ohne aber diese ganze Musik sehr hoch zu stellen; die übrigen drei Hefte Gesangsquartette (Op. 31, 64, 92), in denen sehr Schönes (die herrliche Vertonung von Schiller „Der Abend"!) neben weniger Gelungenem und ganz Schwachem („Heimat") steht; Op. 93 als Gelegenheitswerk für die Crefelder Freunde, — so bleiben nur noch die drei Hefte Op. 42, 62 und 104 als eigentliche Chorlieder. Op. 62 sucht und trifft den Volkston oft recht glücklich, z. B. in Nr. 2 „Spazieren wollt' ich reiten", Op. 42 ist anspruchsvoller, schon durch seinen sechsstimmigen Chorsatz; auch hier ist Ossian vertreten, aber mit einer schwächeren Komposition („Darthulas Grabgesang"); „Vineta" (Nr. 2) hat eine gewisse Beliebtheit erlangt, das wertvollste aber ist das selten gesungene Brentanosche Abendständchen (Nr. 1): „Horch, es klagt die Flöte wieder, und die kühlen Brunnen rauschen". Die Krone der weltlichen Chöre von Brahms aber bildet sein Op. 104, namentlich mit den beiden ersten sechsstimmigen Kompositionen zweier Rückertscher Gedichte (Nachtwache I und II):

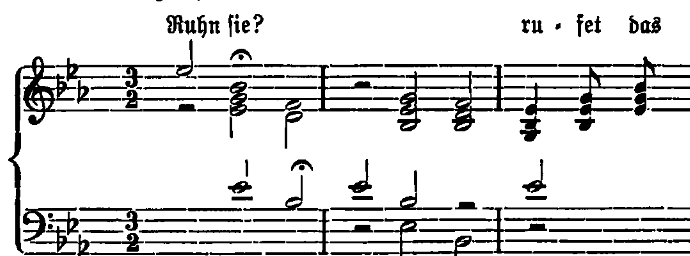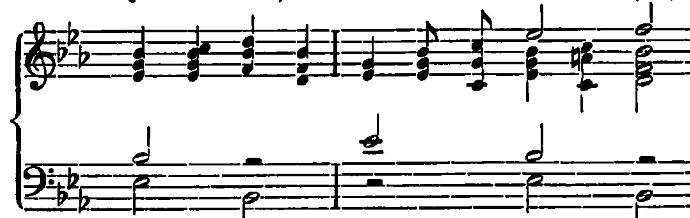




Sopran und Tenor antworten sich, die andern Stimmen geben den Untergrund, das Ganze schwebt mit duftiger Leichtigkeit dahin, wie ein leiser Nachtwind in lauer Sommernacht. Noch schöner ist der zweite Chor, auf die herrlichen Worte, die man auf die Gefallenen beziehen könnte, über deren Ruhe ein himmlischer Wächter Wache hält:

> Ruhn sie? rufet das Horn des Wächters drüben aus Westen,
> Und aus Osten das Horn rufet entgegen: sie ruhn!
> Hörst du, zagendes Herz, die flüsternden Stimmen der Engel?
> Lösche die Lampe getrost, hülle in Frieden dich ein.

Wie eine Fanfare tönt das Quartenmotiv:





„Und dieses Wunderwerk hat nur einundzwanzig Takte!" ruft Heinrich Schenker in einer begeisterten Kritik dieser Chöre aus[1].

Hier ist eine Vereinigung der romantischen Stimmungselemente mit madrigalartiger Behandlung der Singstimmen erreicht, die Brahms sonst nur in geistlichen Werken in ähnlicher Weise gelungen ist. Daß trotz unserer hochgespannten, und wie ich fürchte, zu hoch gespannten Brahms-Pflege diese Werke selten zu hören sind, hängt mit den besonderen Verhältnissen unseres Konzertlebens zusammen, die den a cappella-Gesang in eine bescheidene Ecke gedrängt haben, während den Hauptraum die abendfüllenden Chorwerke in Anspruch nehmen. Vielleicht bedarf es aber nur einer Anregung, daß man gerade im Brahms-Jahr sich dieser wertvollen Literatur wieder mehr erinnert, und vielbeschäftigten Musikern darüber eine Uebersicht zu geben, ist der bescheidene Zweck dieser Zeilen gewesen.

Brahms und Wagner.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

Wenn in den folgenden Zeilen von dem Verhältnis Brahms' zu Wagner die Rede sein soll, so ist damit nicht beabsichtigt, die oft zitierten und besprochenen Angriffe Wagners gegen seinen Zeitgenossen aufs neue wieder hervorzusuchen; aus Wagners Schriften sind sie ja auch hinreichend bekannt. Sie gehören zu jenen Unbegreiflichkeiten des Menschen Wagner, denen wir in seinem Leben mehrfach begegnen und die wir bei einem Großen so gern missen würden. Weniger bekannt ist dagegen, wie Brahms über Wagner dachte; nur hiervon soll daher die vorliegende Arbeit handeln. Wollen wir Wagners Verhalten zu verstehen suchen, so werden wir uns sagen müssen, daß die so erbitterte Stimmung Wagners gegen Brahms, die ihn leider mehrfach zu heftigen und unschönen Worten gegen diesen hinriß, eine menschlich begreifliche Reaktion gegen eine gewisse sich ihm gegenüber maßlos feindlich, ja gehässig verhaltende Kritik war, hinter der er eine mit Brahms verbündete Gegenpartei vermutete. Hatte dieser doch seinen Wohnsitz in Wien, derselben Stadt,

[1] K. 4, 143.

in der Wagners gefährlicher Hauptgegner Hanslick wirkte und die größte der Wagner feindlich gesinnten Parteien sich unter dessen Einfluß gebildet hatte. Es kommt hinzu, daß Brahms mit diesem heftigen Feinde Wagners schon seit Ende der sechziger Jahre ein enges Freundschaftsverhältnis verband, was jedenfalls nur dazu angetan war, Wagner in seiner Meinung von Brahms' Stellung gegenüber seiner Kunst zu bestärken. In der Annahme, daß Brahms einer der Führer dieser Gegenpartei sei, wurde Wagner durch ergebene Freunde und fanatische Anhänger noch bekräftigt. Trotzdem bleibt jedoch die Form der öffentlichen Angriffe Wagners gegen Brahms, angesichts der Persönlichkeit Wagners, zurückhaltend ausgedrückt, etwas Unbegreifliches. Mit seinen Angriffen wollte Wagner den Künstler in Brahms treffen; einen Unbedeutenden aber hält man keiner Feindschaft für würdig: Wagner empfand vor dem Musiker Brahms insgeheim Respekt. An einer Episode, die später geschildert werden wird, läßt sich dies zufällig deutlich erkennen. Es ist deshalb sehr zu bedauern, daß wir mit einer einzigen, ebenfalls später zu erwähnenden, Ausnahme keine unvoreingenommenen, durch parteilichen Haß nicht getrübte Urteile Wagners über Brahms' Musik besitzen. In dieser Beziehung sind wir bei Brahms glücklicherweise weit besser daran: Brahms hat sich häufig Freunden und Bekannten gegenüber offen über die Kunst Wagners ausgesprochen. Hierdurch wird es möglich, die in weiteren Kreisen noch immer vielfach verbreitete Legende zu entkräften, daß Brahms sich in musikalischer Beziehung als Antipoden Wagners gefühlt und dem Wagnerschen Schaffen gegenüber prinzipiell ablehnend verhalten habe. In dem Bestreben, hier Aufklärung zu schaffen und Brahms' Ansicht über Wagners Kunst der Wahrheit gemäß festzustellen, werden wir, wie soeben bereits angedeutet, durch eine Anzahl namhafter Zeugen, denen wir wichtige Aeußerungen über Brahms' Stellung zu Wagner verdanken, nicht unwesentlich unterstützt.

Die erste, freilich indirekte und von ihm ungewollte Berührung, die Brahms mit Wagner hatte, war die durch das Manifest von 1860 hervorgerufene, jene bekannte unglückselige Protesterklärung konservativ gesinnter Musiker gegen die „neudeutsche" Musik. Dieses Manifest, das sich gegen die in der Neuen Zeitschrift für Musik geäußerte Meinung wandte, daß die „ernster strebenden Musiker" mit der von der genannten Zeitschrift vertretenen neudeutschen Richtung übereinstimmten, und das erklärte, die Produkte der Führer und Schüler dieser neudeutschen Schule „als dem innersten Wesen der Musik zuwider nur beklagen und verdammen zu können", war bestimmt, von einer größeren Anzahl bedeutender Musiker unterzeichnet und veröffentlicht zu werden. Bevor jedoch die Unterschriften alle gesammelt waren und man den genauen Text endgültig vereinbart hatte, kam die Erklärung durch eine Indiskretion in einer Berliner Zeitung vorzeitig an die Oeffentlichkeit, und zwar nur mit den Unterschriften Brahms', Joachims und zweier anderer Musiker versehen. Dieser unkluge, überhebliche und der Tatsache des ewigen Wandels der Kunst gegenüber recht dilettantisch und beschränkt anmutende Protest, dessen Veröffentlichung nach nochmaliger eingehender Besprechung der Beteiligten vielleicht unterblieben wäre, richtete sich in erster Linie gegen Liszt und seine komponierende Gefolgschaft, keineswegs aber sollte er sich gegen Wagner wenden, denn Brahms schreibt in dieser Beziehung an Joachim: „Wie wir schreiben und abfertigen, kann man nur Lisztsche Sudeleien abfertigen. . . . Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann," und ferner: „Bei unserer Abwehr kann niemand an Wagner denken." Der Kampfruf rief im Lager der neudeutschen Richtung große Erregung hervor und Brahms sowie Joachim galten von nun an bei den Neudeutschen für verfemt. Man muß es wohl der Jugend Brahms' zugute halten, wenn er, vielleicht gereizt durch die kurz zuvor erfolgte lärmende Ablehnung seines d moll-Klavierkonzerts in Leipzig, die er auf die Agitation der Anhänger der neudeutschen Richtung zurückführte, seinen Namen unter die Erklärung setzte. Er zog fürderhin nie mehr gegen „Prinzipien" zu Felde, sondern verwandte seine ganze Kraft auf das eigene Schaffen.

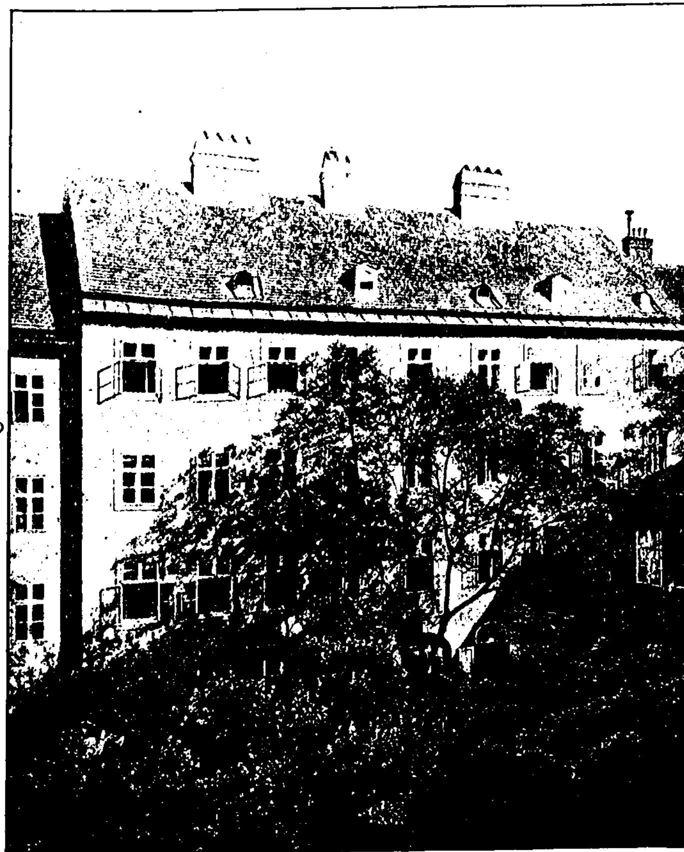
Trotzdem sollten nicht lange darauf Brahms und Wagner sich einmal persönlich näher kommen, und zwar in Wien, wohin sich Brahms fast zur selben Zeit wie Wagner begeben hatte. Wagner war im Herbst 1862 nach Wien gekommen, um an der Hofoper seinen neuen „Tristan" einzustudieren. Der junge Brahms scheint damals ein sehr reges Interesse für Wagner gehabt zu haben, war er doch auch, wie wir soeben von ihm versichern hörten, keineswegs gegen dessen Kunst voreingenommen, und Wagner, der um zwanzig Jahre älter war, ein reifer Mann und gefeierter Künstler. Die gewaltige Anziehungskraft, die Wagners Kunst gerade auf so viele jüngere Musiker ausübte, scheint auch auf den bereits bekannten und angesehenen Brahms nicht wirkungslos geblieben zu sein. Die beabsichtigte Aufführung des „Tristan", zu der zahllose Proben abgehalten wurden, blieb nicht ohne Einfluß auf das musikalische Wien. Als Wagners Freunde Cornelius und Tausig das Werk eingehend studierten, war Brahms stets ein eifriger Zuhörer, und als Wagner seine großen Wiener Konzerte im Dezember 1862 vorbereitete, in denen er u. a. Bruchstücke aus noch nicht aufgeführten Werken, wie den Meistersingern, dem Rheingold, der Walküre und Tristan dirigierte, erbot sich der dreißigjährige Brahms sogar, neben anderen Musikern, zum Ausschreiben von Orchesterstimmen der in diesem Konzert zum Vortrag gelangenden Wagnerschen Stücke. Wir haben hierüber von Wagner selber einen Bericht in seiner Autobiographie „Mein Leben". Er schreibt dort: „Für das Erste galt es nun, die Orchesterstimmen der Stücke auszuschreiben, welche ich aus meinen Partituren für dieses Konzert herausschnitt. . . . Mit einigen Hilfsschreibern machten sich jetzt Cornelius und Tausig an die Arbeit, welche, der nötigen musikalischen Korrektheit wegen, nur von vertrauten Partiturlesern auszuführen war. . . . Nun meldete mir Tausig auch Brahms an, den er mir als einen ‚sehr guten Burschen' empfahl, welcher, so berühmt er auch selbst schon sei, gern einen Teil ihrer Arbeit übernehmen wollte. Dieser erhielt ein Bruchstück der Meistersinger zugeteilt. Wirklich benahm sich auch Brahms bescheiden und gutartig; nur zeigte er wenig Leben, so daß er in unseren Zusammenkünften oft kaum bemerkt wurde." Diese Worte über Brahms erinnern in ihrem gönnerhaften, herablassenden, ja spöttischen Tone



Brahms im Bibliothekzimmer von Victor v. Miller.

an so manches andere Urteil Wagners über bedeutende Zeitgenossen, so besonders an jenes, gleichfalls in der Autobiographie enthaltene, geradezu verwunderliche über den mit ihm befreundeten Gottfried Keller. Die Bemerkung Wagners von „Zusammenkünften" wird später ihre Erklärung finden.

Das erste Konzert Wagners, dem in den nächsten Tagen noch zwei weitere folgten, fand am 26. Dezember statt. Brahms besuchte alle drei Konzerte; über das dritte erzählt Weißheimer von Brahms: „Neben mir in der Loge saß Joh. Brahms, den ich bei Cornelius kennen gelernt; er blieb während des ganzen Konzertes kühl und zurückhaltend. Als ich ihn nach der hinreißenden Wiedergabe der Faust-Ouvertüre durch Zeichen zum Mitapplaudieren animierte, sagte er: „Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen sich ja Ihre weißen Glacéhandschuhe." Dieses Verhalten Brahms' braucht jedoch keineswegs als ein Zeichen seines Mißfallens gedeutet zu



Das Brahmssche Wohnhaus in der Karlsgasse zu Wien.

werden; es lag eben nicht in Brahms' Charakter, sich laut enthusiastisch zu geben und bei Weißheimers applaudierendem Eifer regte sich wohl seine sarkastische Ader. Wie er in Wirklichkeit gerade über die Faust-Ouvertüre dachte, wird später erwähnt werden. Auch Brahms wirkte übrigens in diesen Tagen, Anfang Januar, in einem Konzert mit und hier befand sich Wagner unter den Zuhörern. Brahms spielte an diesem Abend seine f moll-Sonate Op. 5. Der Zufall wollte es, daß an demselben Tage, an dem das erste Wagnersche Konzert stattfand, einige Stunden später Brahms' B dur-Sextett in einer Quartett-Soiree zum ersten Male zum Vortrag gelangte. Hanslick aber brachte, wie Brahms' Biograph Kalbeck erzählt, in seiner Besprechung einen Vergleich beider Konzerte, den er für Wagner nicht gerade günstig ausfallen ließ. Es ist daher erklärlich, daß Wagner glaubte, Brahms als Mitunterzeichner des Manifestes von 1860 sei bei dieser Kritik mit Hanslick verbündet gewesen. Dennoch aber sollten Brahms und Wagner nicht lange darauf ihre persönliche Bekanntschaft machen. Kalbeck hat in seiner Brahms-Biographie dieses interessante persönliche Zusammentreffen der beiden Meister anschaulich geschildert. Wir folgen hier seiner ausführlichen Darstellung. Er berichtet zuerst, daß Wagners auch mit Brahms befreundete Anhänger Cornelius und Tausig ihn darüber aufklärten, daß jene Protesterklärung von 1860 nur durch eine Indiskretion bekannt geworden, daß Brahms mit dem Wortlaut durchaus nicht einverstanden und der Protest ferner ja gegen die Schöpfer der „symphonischen Dichtung", besonders gegen Liszt, gerichtet gewesen sei. „Die beiderseitigen Freunde," erzählt Kalbeck, „zu denen sich noch der für Brahms warm eingenommene Primararzt Dr Josef Standhartner als Intimus von Cornelius und Wagner gesellte, dachten etwas Gutes zu tun, als sie auf eine persönliche Begegnung mit Brahms hinarbeiteten. Diese kam im Landhause eines Baron v. Rochow in Penzing bei Schönbrunn am 6. Februar 1864 zustande...." Am 7. Februar schrieb Wagner an Dr. Standhartner: „Liebster Freund! Wohl fürchte ich, daß Du jetzt große Not im eigenen Hause hast. Dennoch bitte ich Dich — und deshalb gerade Dich — sobald Du Zeit und Laune dafür hast, die Verabredung mit Brahms und Tausig wegen eines Abends bei mir treffen zu wollen. Ich würde Dich dann bitten, den beiden Porges[1] und Peter[2] es ebenfalls sagen zu wollen. Jeder Tag ist mir lieb, wenn ich bald einmal einer solchen Zerstreuung teilhaftig werden kann...." Und am Tage des Besuchs schreibt er nochmals: „Guten Morgen, Liebster! Darf ich für heute Abend auf Gäste rechnen? Wenn ja, so hätte ich auch gern die Porgesen dabei." Diese beiden Briefe Wagners wurden, wie Kalbeck mitteilt, zum ersten Male von Gustav Schönaich, dem Stiefsohne Standhartners, veröffentlicht. Dieser nahm auch an jener Abendgesellschaft teil und wir haben darüber von ihm einen interessanten Bericht, der sich gleichfalls bei Kalbeck findet: „Die ganze Gesellschaft war bester Laune und Wagner zeichnete den dreißig[3] Jahre jüngeren Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf, zu musizieren, und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gerne produzierte Orgel-Tokkata in F dur. Dann spielte er auf ausdrücklichen Wunsch Wagners seine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an diesem Abend jenen genialen, großartig plastischen Charakter, der am meisten dann hervortrat, wenn Brahms unter Musikern oder in einem ihm sympathischen Privatzirkel spielte und der sich vor der großen Oeffentlichkeit, die ihn stets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeschwächt zeigte. Es ist mir noch in frischester Erinnerung, mit welch ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zusagte, zu jeder Zeit unmöglich war, den jungen Komponisten mit Anerkennung überschüttete, und wie überzeugend er über alle Details der Komposition sprach. ‚Man sieht,' sagte er zum Schlusse, ‚was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.' Das sehr gute Verhältnis der beiden Männer, welche sich in ihren Zielen kaum berührten, wäre niemals gestört worden, wenn der sinnlose Parteieifer gewisser Anhänger nicht beide zueinander in eine schiefe Stellung gebracht hätte." Diese letztere Bemerkung kann man nur unterschreiben, wenngleich es sehr zu bezweifeln ist, ob die Bekanntschaft der beiden Männer bei Wagners Charakteranlage zu einer wirklichen Freundschaft geführt hätte. Die geringen persönlichen Beziehungen Beider währten jedoch ohnehin nicht lange, da Wagner schon im März desselben Jahres, 1864, Wien verließ. Brahms aber zeigte auch fernerhin stets Interesse für alles, was Wagner betraf. Der mit Brahms befreundete Friedr. Hegar, der bereits damals Kapellmeister an der Tonhalle in Zürich war und dort manches Werk des Meisters zur Aufführung brachte, erzählt in dieser Beziehung manches Bemerkenswerte von Brahms; A. Steiner hat es uns in seiner Schrift über Brahms mitgeteilt[4]. Brahms, der 1866 auf längere Zeit nach Zürich kam, verkehrte auch häufig im Hause Wesendonk „und legte ein lebendiges Interesse an den Tag

[1] Der bekannte Wagner-Apostel Heinrich Porges und seine Gattin.
[2] Peter Cornelius.
[3] ein Versehen Schönaichs; Brahms war nur zwanzig jünger als Wagner.
[4] Neujahrsblätter der Züricher Musikgesellschaft 1899.

für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. Frau W. besaß die ersten Skizzen zu Tristan und Isolde und eine Klaviersonate im Manuskript; Herr W. die von Wagners eigener Hand geschriebene Partitur zum Rheingold. Diese Sachen betrachtete Brahms mit einer gewissen Ehrfurcht, wie er denn damals immer mit großem Respekt von Wagner sprach."

In der angeführten Stelle seiner Selbstbiographie erwähnt Wagner sein Zusammentreffen mit Brahms in Penzing mit keiner Silbe; er spricht nur summarisch von „Zusammenkünften". Es scheint demnach, daß die beiden Musiker mehrfach zusammen gewesen sind. Daß sich Wagner dieser Begegnung aber auch noch später, noch nach der Abfassung seiner Selbstbiographie, recht gut erinnerte, zeigt ihre Erwähnung in seiner 1869 veröffentlichten Schrift „Ueber das Dirigieren", wo er in nicht gerade liebenswürdigem Tone auf das Schaffen Brahms' zu sprechen kommt und anfangs berichtet: „Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte."

Es ist als bemerkenswert hervorzuheben, daß Brahms, ungeachtet solcher Befehdungen von seiten Wagners, im Sommer 1870 nach München fuhr, um die dort auf Befehl des Königs, aber gegen den Wunsch ihres Schöpfers, stattfindenden Aufführungen der Walküre zu hören; man ersieht hieraus, wie groß sein Interesse für das Schaffen Wagners war. Sein Biograph Kalbeck, der Wagner gegenüber gewiß nicht parteilos ist, berichtet, daß sich Brahms trotz der Angriffe Wagners „seine Freude nicht verderben ließ, die er an den vielen hervorragenden Schönheiten der Walküre fand" und aus seiner Meinung besonders denen gegenüber, die Wagner herabzusetzen versuchten, kein Hehl machte.

Persönlich sollten sich die beiden Meister seit ihrer Berührung in Wien nicht wieder begegnen; Wagners Verhalten seitdem war ja auch wenig geeignet, in Brahms Freundschaftsgefühle für seine Person zu erwecken. Waren schon die, hier nur angedeuteten, Angriffe Wagners gegen Brahms in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" nicht dazu angetan, so kam einige Jahre später, 1875, eine weitere peinliche Angelegenheit hinzu.

Wagner verlangte im Juni dieses Jahres in einem nachdrücklichen Schreiben von Brahms sein Originalmanuskript der von ihm für die Pariser Aufführung des Tannhäuser von 1861 nachkomponierten Ballettszene, des sogen. „Bacchanals", zurück. Zur Erklärung dieses Briefes ist die Wiedergabe der Vorgeschichte unerläßlich. Die offiziellen Biographen der beiden Meister, Glasenapp und Kalbeck, weichen in ihrer Darstellung der Angelegenheit dermaßen voneinander ab, daß es unmöglich ist, in allen Punkten den wahren Sachverhalt zu ergründen. Von diesem Bacchanal existierte neben dem Original noch eine von Cornelius für die Wiener Konzerte im Dezember 1862 und Januar 1863 angefertigte Abschrift; das Original war vorläufig in Cornelius' Händen geblieben, ohne daß es ihm jedoch von Wagner zum Geschenk gemacht worden wäre. Daß das nicht in Betracht kommen kann, erhellt schon daraus, daß die fragliche nachkomponierte Szene noch nicht im Druck erschienen war und Wagner sich daher unmöglich seines Originalmanuskriptes entäußert haben konnte. Trotzdem kam das Manuskript, auf nie aufgeklärte Art, wie Wagners Biograph Glasenapp sagt, in die Hände Tausigs (Kalbeck vermutet dagegen, Wagner habe es diesem geschenkt) und dieser schenkte es dem mit ihm befreundeten Brahms. Die von Cornelius angefertigte Abschrift hatte der junge Musiker Weißheimer nach Wagners fluchtartigem Verlassen Wiens an sich genommen und behalten. Im Jahre 1865 erbat nun Wagner sowohl von Weißheimer die Kopie, als auch durch Cornelius und Frau Cosima v. Bülow von Brahms das Originalmanuskript zurück. Weißheimer sandte dem Meister dann auch auf sein dringendes Verlangen die



Brahms' Musikzimmer in der Karlsgasse (Rückseite).

Kopie wieder zu; wegen des Originals schrieb Cornelius im September des erwähnten Jahres zuerst an Tausig, dann an Brahms. Sein an Tausig gerichteter Brief ist nicht dazu angetan, dem Leser die merkwürdige Schenkungsangelegenheit in klarerem Lichte erscheinen zu lassen; es geht nur so viel daraus hervor, daß Cornelius das Manuskript an Tausig weitergegeben haben muß. Der Brief lautet: „Das ist eine dumme Affäre mit Brahms. Du sollst ihm jene Szene aus Tannhäuser in Wagners Handschrift geschenkt haben? Cosima drang in mich, sie von ihm zurückzuverlangen. Ich habe dies auch brieflich getan, doch hat er mich vornehm keiner Antwort gewürdigt. Schreibe mir bei Gelegenheit, was Du von der Sache weißt, ob Du ihm wirklich das Manuskript gegeben, ob vielleicht Wagner es Dir geschenkt, vergessend, daß er mir es früher gegeben hatte? oder wie?" Da Brahms sich auch weiterhin schweigsam verhielt, wandte sich Frau v. Bülow zur Wiedererlangung der Originalpartitur in mehreren Briefen unmittelbar an Brahms. Auch auf diese Schreiben erfolgte keine Antwort von seiten Brahms', erst nach einiger Zeit schrieb er an Cornelius: „Werter Herr Cornelius! Ich muß durchaus das peinliche Gefühl los werden, mich gegen Sie ganz unverantwortlich unfreundschaftlich benommen zu haben. Besser spät als gar nicht, ja vielleicht besser wieder ein Nein als gar nicht. So bitte ich also herzlich um Verzeihung und entschuldige mich nur ein klein wenig damit, daß es mir seinerzeit auch peinlich gemacht wurde, gerade Ihnen in der bewußten Angelegenheit schreiben zu sollen. Sie wissen jedenfalls, daß ich, eben das Wagnersche Manuskript betreffend, außer Ihrem eben auch mehrere



Brahms' Musikzimmer in der Karlsgasse (Vorderseite).

Briefe von Frau v. Bülow bekam. Nun zählt jeder dieser Briefe in so auffallender Weise neue Gründe der Herausgabe auf, daß ich schließlich die unangenehme Empfindung hatte, man wünsche eben nur das Manuskript aus meinen Händen. Kam nun noch die eigene delikate Frage dazu, daß es Tausig verschenkt hatte. Ich an seiner Statt wollte mir's verbitten, Geschenktes auf diese Weise herauszugeben. Die meisten Gründe, weshalb die Handschrift gewünscht wurde, sind nun wohl während der Zeit unmaßgebend geworden; so habe ich also vor allem und recht ernstlich und aufrichtig zu bitten, Sie möchten diese Zeilen als recht viel früher empfangen betrachten, dann, sie überhaupt freundlich anzusehen. Schließlich grüße ich Sie herzlich und wünsche, es möge mir das Manuskript in Frieden gegönnt sein, also Sie bei hoffentlich baldigem Wiedersehen das gewohnte freundliche Gesicht machen. Ihr

J. Brahms."



Johannes Brahms in seinen letzten Lebensjahren.

Die Angelegenheit ruhte nun zehn ganze Jahre, bis Brahms den schon erwähnten Brief Wagners erhielt. Der Meister benötigte nunmehr, im Jahre 1875, das Originalmanuskript dringend zur Herausgabe der Partitur in der neuen Bearbeitung; die ihm seinerzeit von Weißheimer wieder zurückgeschickte Kopie, die Cornelius angefertigt hatte, konnte ihm hierfür nicht genügen, da sie einen großen Strich enthielt. — Durch den ihm befreundeten Mannheimer Musikverleger Heckel hatte er erfahren, daß Brahms nach Mannheim und Heidelberg kommen wollte. Er sandte daraufhin den für Brahms bestimmten Brief an Heckel mit der Bitte, ihn dem Komponisten zukommen zu lassen. Dieser Brief Wagners, der Brahms in Ziegelhausen bei Heidelberg erreichte, lautet:

„Geehrtester Herr Brahms!

Ich ersuche Sie, mein Manuskript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuser, dessen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuschicken. Zwar ist mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigentumsansprüche an dieses Manuskript erheben, doch glaube ich, dieser Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieses Manuskript eben nur gelassen, keineswegs geschenkt hatte, unmöglich desselben sich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie getan zu haben er mir auf das Teuerste versichert hat.

Vermutlich ist es meinerseits sehr unnötig, Sie an dieses Verhältnis zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinandersetzung bedürfen, Sie zu bestimmen, dieses Manuskript, welches Ihnen nur als Kuriosität von Wert sein kann, während es meinem Sohne als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzustellen.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster

Bayreuth, 6. Juni 1875. Richard Wagner."

Wie Wagners Biograph Glasenapp erzählt, habe Brahms zunächst auch auf diesen Brief Wagners hin noch „in einer schnörkelhaft gewundenen Gegenäußerung auf seinem eingebildeten Rechtsstandpunkt beharrt" und sich erst auf ein nochmaliges Schreiben von Wagners Gattin zur Rückgabe des Manuskriptes bewegen lassen. Von diesem Brahmsschen Briefe ist dagegen bei Kalbeck nichts erwähnt. Bekannt geworden ist nur das folgende Antwortschreiben Brahms', das sich inhaltlich vollkommen an Wagners Brief anschließt und von einem neuerlichen Schreiben der Gemahlin Wagners nichts verlauten läßt. Es lautet:

„Hochgeehrtester Herr!

Wenn ich gleich sage, daß ich Ihnen das fragliche Manuskript ‚gern und freundlich' zurückstelle, so muß ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen.

Ihre Frau Gemahlin ging mich schon vor Jahren um die Rückgabe jenes Manuskriptes an; mich sollte jedoch damals so vielerlei dazu veranlassen, daß ich schließlich nur das eine empfinden konnte: Es sei mir eben der Besitz Ihrer Handschrift nicht gegönnt. Leider muß ich dem Sinne Ihres Briefes wohl Gewalt antun, will ich etwas anderes herauslesen, und damals wie jetzt hätte ich einem einfachen Wunsch von Ihnen jedenfalls lieber das Opfer gebracht.

Ihrem Sohne kann doch! — gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten — der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. „Kuriositäten" sammle ich nicht.

Die Auseinandersetzung über unsere verstorbenen Freunde und den Besitzanspruch, den ich Ihnen zu verdanken meine, mag ich nicht fortsetzen. Jenen möchte doch wohl jedenfalls lieber und leichter gewesen sein, mir einfach die etwaige Uebereilung einzugestehen.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben und nachträglich denen Ihrer Frau Gemahlin zu erwidern — doch muß ich wohl fürchten, Mißdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirschenessen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, daß, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr freuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger, bereichert würde.

Daß Sie Ihre Meinung ändern, darf ich wohl nicht hoffen, und so schreibe ich heute noch nach Wien, um mir die Mappe, welche Ihr

Manuskript enthält, kommen zu lassen. Ich ersuche recht dringend, mir seiner Zeit den Empfang freundlichst durch einige Worte anzeigen zu wollen.

In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung
sehr ergebener
Ziegelhausen b. Heidelberg. Joh. Brahms."

(Fortsetzung folgt in Heft 14 und 15.)

Johannes Brahms.

Skizze von Georg Böttcher (Braunschweig).

Ueber seinem Leben lag die sonnige Tiefe eines strahlenden Herbsttages. Leise Schleier von Wehmut und Melancholie umhüllen sein gesamtes Schaffen. „Er gestaltet nicht aus der Fülle, er dürstet nach der Fülle", sagt Nietzsche von ihm und: „als sein Eigenstes bleibt die Sehnsucht". — Aber es war nicht die verhaltene sehnsüchtige Weichheit eines Robert Schumanns, der sensiblen Romantik überhaupt. Mit der ganzen Inbrunst seines Herzens fühlt er sich in die Vergangenheit ein, strebt er nach dem klassischen Ideal. Immer wieder klagt das Lied auf: „O wüßt' ich doch den Weg zurück" — — — den Weg, der hinwegführt von den Menschen seines Zeitalters.

Als Grundelement seines klassischen Glaubensbekenntnisses betonte er die Form. Er zeigt keine Monumentalität der Gedanken. Sein Herz begattet sich mit den großen und kleinen Schönheiten, die seine Vorgänger ihm zutrugen, durchglutet sie mit neuem eigenem Lichte. Von Beethovens Schreibweise hat er vieles übernommen und weitergeführt. So die Beteiligung aller Instrumente an der Verarbeitung der Themen, die Variationen, Figurationen, aufgelöst in ein immer feineres Filigran.

Die Sprache seiner Instrumentation ist kein modernes Orchesterfeuerwerk. Keine überladenen Mischfarben beschatten die Linien. Mit größtem Kunstbewußtsein, mit strenger Selbstbeherrschung ist jede Note hingeschrieben. Aus dieser Zucht der Polyphonie ist ihm eine Meisterschaft des Satzes erblüht, die selten ist, weil sie eine innere kulturelle Einheit voraussetzt. Er hat nicht die himmelumfassende Gebärde, die das Unnennbare inbrünstig umfassen will, wohl aber jenes dem Romanisch verwandten: den absoluten Willen nach Klarheit, Maß.

Er war kein Elementargeist, aufregend, beunruhigend, entgleitend, der aus Innenfülle die alten Formen sprengte. Die musikalische Idee fließt bei ihm nicht mühelos. Unablässiges Arbeiten an sich. Seine Musik war Schatzgräberei oft in härtestem Boden. Er faßt die innere Melodie der Dinge und strömt sie aus.

Es war sein Weg zur Meisterschaft: Erschütterung durch Freude, Leid und Liebe. Aus ihnen wurde Weisheit, weil Vollendungsdrang dahinterstand. Weisheit als verklärte Liebe, verklärtes Leid.

An den Meistern und an den Menschen seiner Liebe entzündete er die Strahlenkraft seiner Seele, und schuf Werke, die in sich einen starken Willen tragen als unverlierbares Gut, als goldene Saat, die Ernte werden muß . . . .

Liebe ist Erlebnis. Und die Kunst ist Liebe. Und vielleicht ist dies die letzte Bedeutung der Kunst: Güte erwecken, verborgene Liebe erschließen, die Menschen zueinanderführen.

Die Kunst ist für die Gläubigen.
Sie ist die Religion der Menschheit.

Der anekdotenhafte Brahms.

Von Mathilde v. Leinburg.

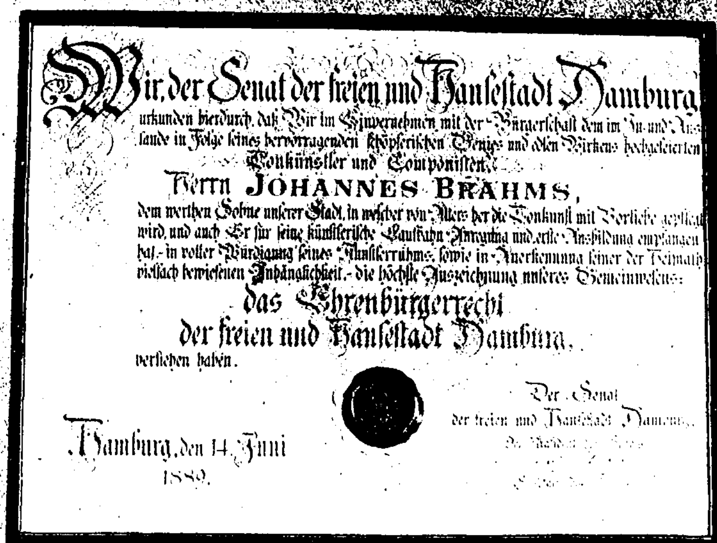

Wie viele Anekdoten schwirren in der Welt herum, die, ein Witzwort irgend eines unbedeutenden Sterblichen, lieber einer berühmten Größe in den Mund gelegt worden sind. Noch viel mehr Anekdoten aber gibt es, die in den verschiedensten Variationen erzählt werden, denn jeder neue Hörer hat sie, teils aus eigener Lust am Fabulieren, teils aus Gedächtnisfehlern, immer wieder anders weitergegeben, so daß schließlich von der Wahrheit überhaupt kaum mehr als das Gerippe übriggeblieben ist. Je weiter natürlich die Zeit zurückliegt, da jene Witzrakete einst aufgestiegen war, desto unrichtiger wird sie uns überliefert. Eine Pflicht ist es daher für diejenigen, die das Glück gehabt haben, noch Zeitgenossen von Johannes Brahms gewesen zu sein, nach Möglichkeit dafür zu sorgen, daß seine lustigen, oft freilich auch ein wenig boshaften Aussprüche unverfälscht auf die Nachwelt übergehen.

Ist irgendwo von der ehrlichen Freundschaft zwischen Brahms und Johann Strauß die Rede, so weiß fast jeder sofort als schlagendsten Beweis anzuführen, wie Brahms seine Hochachtung vor Straußens Kunst auf dem Autographenfächer von des Walzerkönigs Gattin Adele ausgesprochen hat. Er notierte die Anfangstakte des „Schönen Blauen Donauwalzers" und schrieb darunter — — ja was? Jeder sagt es anders: „Leider nicht von mir!", „Leider nicht von Johann Brahms" und anders. In Wirklichkeit schrieb er: „J. Brahms, der dies componirt haben möchte".

Eine andere, auch populäre, und daher gleichfalls variiert erzählte Anekdote: Brahms war bei einem reichen Weinhändler zu Tische geladen. Als Krönung des Mahles bringt der Gastgeber schließlich seinen kostbarsten Tropfen mit dem Komplimente: „Ja, was Brahms unter den Komponisten, das ist dieser Fünfundsechziger unter den Rheinweinen!" „Ach", schmunzelte der Gefeierte, „dann geben Sie uns doch 'mal 'ne Flasche von — —" er nannte den von ihm am höchsten geschätzten Komponisten.

Nun hat die Mehrzahl der Menschheit die feste Ueberzeugung, daß Beethoven als der oberste aller Musikgötter zu gelten habe, folglich müsse die Anekdote in dem Namen Beethoven gipfeln. Beethoven war es aber nicht, der den ersten Platz in Brahmsens Herzen einnahm, so klein sich auch der allzeit bescheidene Schöpfer der von Bülow die „Zehnte" benannten c moll-Symphonie neben dem Titanen vorkam. Sagte er doch zu seinem Krefelder Freunde Rudolf von der Leyen, als sie einmal gemeinschaftlich zu einer Hauptprobe eines seiner Werke gingen, und Brahms im Hausgange horchend stehen geblieben war, da soeben schon die Klänge von Beethovens III. Leonoren-Ouvertüre aus dem Konzertsaal herüberdrangen: „Ich habe das Unglück, daß überall wohin ich komme und meine Sachen dirigiere, gerade dieses Werk mit auf dem Programm ist; neben diesem kann aber doch kein anderes mehr bestehen."

Wenn es also nicht Beethoven war, so muß es eben Mozart gewesen sein. Zahlreiche Zeitungen haben diese Anekdote deshalb mit


Wir der Senat der freien und Hansestadt Hamburg
urkunden hierdurch, daß Wir im Einvernehmen mit der Bürgerschaft dem im In- und Auslande in Folge seines hervorragenden schöpferischen Genies und edlen Wirkens hochgefeierten Tonkünstler und Componisten
Herrn JOHANNES BRAHMS,
dem werthen Sohne unserer Stadt, in welcher von Alters her die Tonkunst mit Vorliebe gepflegt wird, und auch Er für seine künstlerische Laufbahn Anregung und erste Ausbildung empfangen hat, in voller Würdigung seines Künstlerruhms, sowie in Anerkennung seiner der Heimath vielfach bewiesenen Anhänglichkeit, die höchste Auszeichnung unseres Gemeinwesens:
das Ehrenbürgerrecht
der freien und Hansestadt Hamburg
verliehen haben.
Der Senat
der freien und Hansestadt Hamburg
Hamburg, den 14. Juni
1889.

Ehrenbürgerbrief der Stadt Hamburg.



Johannes Brahms.
Letzte Aufnahme im Juni 1896. Aus der Sammlung „Brahms-Bildnisse“ von Maria Fellinger. Mit freundl. Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mozart berichtet. Man weiß doch, wie Brahms für Mozart schwärmte! Wenn Brahms einem Besuche wohlwollte, so zeigte er ihm, als sein wertvollstes Besitztum, seine Mozartautographen. „Seine blauen Augen leuchteten vor Erregung und Vergnügen, als er mich auf den Unterschied der Tinte und andere Eigentümlichkeiten der Handschrift aufmerksam machte, und er liebkoste die teuren Blätter mit der Hand, ehe er sie in den Umschlag zurückschob.“ (Kalbeck.) Brahmsens Lieblingsoper war und blieb zeitlebens „Figaros Hochzeit“, und voll Feuer setzte er sich für das Engagement Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper ein, rein deswegen, weil er ihn kurz vorher in Budapest gerade diese Oper so wundervoll dirigieren gehört hatte. Dennoch war es nicht Mozart, den Brahms am allerhöchsten einschätzte — sein Abgott war Johann Sebastian Bach. Der zur Anekdote gewordene, wahre Ausspruch lautete daher: „Ach, dann geben Sie uns doch mal 'ne Flasche von dem alten Bach!“

Auch seinen lebenden Freunden gegenüber kargte Brahms nicht mit Verehrung. Als er auf einer Reise in Italien in der Kirche San Agostino in Cremona eine Statue des heiligen Joachim entdeckte, scherzte er zu seinem Begleiter J. V. Widmann: „Das gehört sich, daß Joachim in der alten Geigenstadt seine Ehrensäule hat!“

So bescheiden Brahms war und so hoch er seine musikalischen Lieblinge über sich stellte, so konnte er es doch nicht vertragen, wenn man an seinen Werken herumnörgelte. Ein besser ungenannter, auch komponierender Herr L. war gerade mit Brahms zusammen, als einmal dessen Erste Symphonie im Gewandhaus zu Leipzig gespielt wurde. „Merkwürdig, Herr Doktor, ist es doch, daß in dem großen C dur Thema des letzten Satzes die Aehnlichkeit mit „Freude, schöner Götterfunken!“ so auffällt!“ „Ja wohl“, grollte Brahms, „aber merkwürdiger noch, daß jeder Esel das auch gleich heraushört!“

Gleichfalls etwas scharf, nur weniger grob, verfuhr Brahms gegen seinen Verehrer Hugo Riemann, der seine Geduld eben einmal hart auf die Probe gestellt hatte, indem er ihn, in der Absicht, seine Symphonien zu analysieren, gar zu gründlich ausforschen wollte, was sich der Meister denn selber bei der Komposition eigentlich vorgestellt habe. „Ich dachte, Sie wollten etwas darüber schreiben?“ spöttelte der Gegner der Programmusik. Ein andermal, als Riemann bei der Generalprobe zur Erstaufführung der „Fest- und Gedenksprüche“ zu bemerken wagte: „Das hatte ich mir aber anders gedacht,“ bekam er den Hieb: „So, dann müssen Sie's eben einmal selber komponieren!“

Sehr erheiternd war es, wie Brahms und Bruckner sich kennen lernten. Die beiden Häupter des Wiener Musiklebens waren ja durch den unschönen Kampf, den die für sie sich erhitzenden Parteien führten, so gegeneinander eingenommen worden, daß jeder selbstverständlich im andern alles eher als einen Freund vermutete. Ein Beispiel von diesem Treiben erzählt der Wiener Bratschist Sigmund Bachrich in seinen Erinnerungen:

„Man kann sich leicht eine Vorstellung von dem lebhaften Interesse des Konzertpublikums machen, wenn die Programme verkündeten, daß Brahms, Goldmark, Bruckner, jeder ein neues Werk den Philharmonikern überlassen habe, an deren Spitze Hans Richter als Dirigent stand. Jeder dieser drei Komponisten war vom ganzen Publikum nicht bloß als Künstler, sondern als Privatmann sehr verehrt und geschätzt, aber es spielte noch eine kleine Nüance mit für den, der da schärfer hinsah. Bei Aufführung eines neuen Werkes von Brahms konnte man wahrnehmen, wie mächtig sich die protestantische Gemeinde ins Zeug legte; bei Goldmark aber hatte die Judenschaft das große Wort, während bei Bruckner der tosende Lärm von den sogenannten Christlich-Sozialen ausging.“ —

In das alte, heute leider nicht mehr bestehende, vorzügliche Wiener Gasthaus „Zum roten Igel“ (zwischen Bauernmarkt und Wildpretmarkt), Brahmsens Stammgasthaus, verirrte sich manchmal auch Anton Bruckner, das um so lieber, weil man da gar nicht „g'schraubt“ zu sein brauchte. Man ging eben nicht in den ersten Stock, „zu die feinen Leut'“ hinauf, wo jede Portion obendrein noch um zehn Kreuzer mehr kostete, sondern ins Hinterzimmer „zu ebener Erd'“, neben der „Schwemm'“. Brahms bevorzugte gleichfalls solch biedere Einfachheit. So geschah es, daß die beiden Gewaltigen Tisch an Tisch zu sitzen kamen, sich aber natürlich schnöde den Rücken kehrten. Der Kellner brachte die Speiskarte. Brahms überflog sie kritisch und bestellte mit entschiedener Stimme: „Also Selchfleisch mit Kraut und Knödel!“ Da erhob sich Bruckner freudestrahlend von seinem Stuhl: „Dös is ja grad aah mei' Leibspeis'!“, bestellte sich sofort auch das gleiche, packte sein Pilsnerseidel und setzte sich neben Brahms. Nach solchem Sympathiebeweis konnte der doch kein schlechter Mensch sein! Und friedfertig miteinander plaudernd, verspeisten der fromme Protestant und der kindergläubige Katholik ihr Lieblingsgericht: Selchfleisch mit Kraut und Knödel.

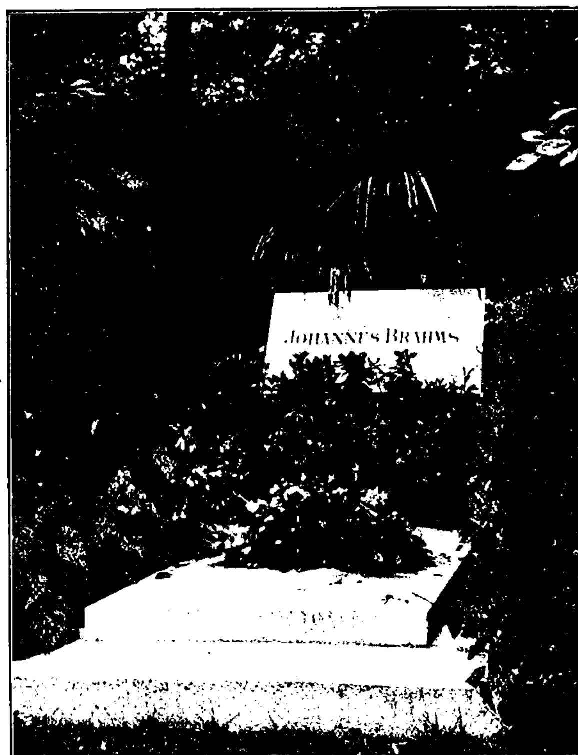
Ja, die Wiener sind unerschöpflich im Erzählen von Anekdoten ihrer Lieblinge, aber auch im humorvollen Erfinden von solchen. In einem seiner letzten Sommer, da Brahms immer in Ischl weilte, brachte eine Wiener Zeitung die Sensationsnachricht: „Brahms in Ischl öffentlich gesprochen!“ — — Was? Brahms? Der große Schweiger? Unglaublich! Gar nicht möglich!! Das große Ereignis klärte sich so auf: Brahms war in einem Ischler Gasthaus an den Nebentisch getreten, um sich eine Semmel aus dem Brotkorb zu holen, wobei er sagte: „Erlauben Sie?“

Eine andere Scherznachricht hatte ihm einmal Hanslick angedroht. Im Freundeskreis in einer italienischen Osteria sitzend, hatte Brahms einen großen Chiantifiasco vor sich stehen, den er liebevoll mit beiden Händen umspannte. „Endlich“ rief Hanslick, „kann ich was ganz Unerhörtes nach Wien telegraphieren: Gran fiasco di Brahms!“

Das Beste kommt zwar, wie ein Sprichwort sagt, immer zuletzt; die Brahms-Anekdote jedoch, die hier den Abschluß macht, ist keineswegs das Beste, im Gegenteil: sie ist das Häßlichste und Verlogenste, was gallische Respektlosigkeit vor allem Großen, wenn es deutsch ist, nur erfinden kann. Und das geschah beileibe nicht erst nach dem Kriege; die Gemeinheit stammt aus dem Jahre 1907.

Der belgische Violinvirtuose Eugène Ysaye war wegen pöbelhaften Radaumachens zu einer Geldstrafe verurteilt worden. Wie trösteten die Franzosen nun ihre lieben Grenznachbarn über solche Künstlerschmach? Sie zeigten ihnen, wie deutsche Künstler ja noch viel roher sind. Und der „Gaulois“ dichtet ihnen eine Geschichte:

Der Stolz Deutschlands, Johannes Brahms, sei in einem „Café“ (wo? In welcher Stadt? — Das weiß der „Gaulois“ nicht), einge-



Brahms' erstes Wiener Grab.

kehrt und bestellte sich ein Glas Bier. (Brahms trank sein Bier in Gasthäusern, ins Kaffeehaus ging er nur, um Kaffee zu trinken!) Also Brahms bestellte sich im „Café" ein Glas Bier. Aber ein kleines. Der Kellner brachte jedoch ein großes! Brahms, wütend, befiehlt, ein kleines zu bringen. Er brüllt so laut, daß „die Fensterscheiben klirren". Der Wirt kommt erschreckt hinzu und sucht Brahms zu beschwichtigen: „Es ist ja nur ein Unterschied von ein paar Kreuzern, was das große Glas mehr kostet!" Da springt Brahms auf, packt seinen derben Spazierstock, und haut das Bierglas in tausend Scherben. Nicht genug! Nochmals erhebt er den Stock und saust damit — auf den Kopf des Wirtes nieder! Der war dem Hieb indes geschickt ausgewichen. Nach solcher elementaren Zornentladung setzt sich Brahms beruhigt wieder nieder, trinkt nun noch sehr, sehr viele kleine Glas Bier, und als er geht, sind er und der Wirt und der Kellner die besten Freunde!!!

Hat es schon einen Deutschen, und wenn es selbst der verwagnertste oder verbrucknertste Antibrahmsianer wäre, gegeben, der diese wüste Szene von Brahms geglaubt hat??

Ja. Und das ist das Schmerzlichste an der ganzen Geschichte. Ein deutsches Tageblatt tischte diesen Kohl seinen Lesern auf. Ganz ernsthaft, ohne jede Zweifels-Bemerkung, ohne jeden Spott-Ausfall gegen den welschen Beleidiger. — Das ist traurig!



Brahms-Denkmal in Wien.

Besprechungen

Neue Bücher.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920 (Leipzig 1921, Verlag Peters).

Mit Freuden begrüßt man jedes Jahr dieses von Prof. Rudolf Schwartz stets sorgfältig und reichhaltig herausgegebene Heft. Besonders wertvoll ist die zum ersten Mal seit dem Krieg wieder vollständige Bibliographie, die während des Krieges auf Deutschland und die Neutralen beschränkt war, während das Verzeichnis der 1920 erschienenen Bücher und Schriften über Musik nunmehr auch wieder Amerika, Frankreich und Italien umfaßt. Außer dem Aufsatz Georg Kinskys „Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart" sind die übrigen Beiträge kirchlicher Musik gewidmet: Egon Wellesz: „Die armenische Messe und ihre Musik" — Hans Joachim Moser: „Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion" und Gerhard von Keußler: „Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens." H. H.



Brahms' Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof.

*

Karl Holl: Rudi Stephan (Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts). Weimar 1922. Feuer-Verlag. 2. Aufl.

„Diese Schrift ist eine Schrift der Ueberzeugung." Diese einleitenden Worte des Verfassers mögen auch hier am Anfang stehen. Holl war ein Jugend- und Studienfreund Stephans. Als Stephan 1915 fiel, übergab man ihm den gesamten Nachlaß. Jahrelang hat sich Holl mit Stephans Werken beschäftigt, mit dessen Liedern, den Instrumentalwerken und der einzigen Oper „Die ersten Menschen". So entstand allmählich die innerlich überzeugte und überzeugende Schrift, der Liebe und Achtung vor dem Schaffen eines jungen hochbedeutsamen Menschen die Feder geführt haben. Soweit ich an einigen Liedern (bei Schott in Mainz erschienen) nachprüfen konnte, ist Holls Urteil bei aller Verehrung kritisch und wertvoll; auf die von ihm besonders hervorgehobenen Lieder „Abendlied", „Heimat" und „Up de eensame Hallig" sei auch hier mit Nachdruck hingewiesen. Da Holl Stephans Schaffen nicht isoliert für sich betrachtet, sondern es aus der Entwicklung der modernen Musik heraus ergründete, so geht seine kluge und feinsinnige Schrift weit über den Rahmen einer Monographie hinaus. Die Art, wie er den Stoff behandelt hat, ist mustergültig, seine Arbeit drum anziehend und lesenswert. H. H.

*

Karl Storck: Die Musik der Gegenwart. Stuttgart 1922. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Eine allgemeine, möglichst umfassende Darstellung der zeitgenössischen Musik fehlte seit Rudolf Louis' Buch. Hier wird sie in weitgehendem Maße wieder geboten. Eine objektive Geschichtschreibung der Gegenwart ist unmöglich. Der Beobachter steht mitten drin in der Bewegung, er ist selbst irgendwie Partei: sein Standpunkt verändert sich dauernd, sein Urteil ist rein subjektiv und relativ. In der Entwicklung kann er nur die Verbindungsfäden verfolgen, die in die Vergangenheit zurückführen, mit ihrer Hilfe, aus der Art ihrer Verschlingung, aus der Richtung und der Schnelligkeit des Ablaufes der Entwicklung muß er sich auf Grund geschichtlicher Analogien ein möglichst klares Gegenwartsbild verschaffen. Die klare Aufzeigung dieser Entwicklung aus einer jüngeren Vergangenheit heraus aber, die gründliche Darlegung der Grundlagen der Gegenwartsmusik ist notwendiges Erfordernis einer Betrachtung der „Musik der Gegenwart". Storck setzt sich mit diesen Dingen ausführlich in den ersten Kapiteln („Triebkräfte des modernen Musiklebens", „Richard Strauß und seine Zeit", „Der heutige Opernbetrieb") auseinander. Der immer mehr ins Geschäftliche treibende Musikbetrieb wird von ihm, dem so stark sozial empfindenden Menschen, klar aufgewiesen. Was er über Strauß, über Pfitzner, um einige Haupt-

kapitel herauszugreifen, sagt, kann man in jedem Wort unterschreiben (zu Reger hat er das rechte Verhältnis nicht gefunden). Im vorletzten Kapitel wird „Neue Nationalmusik" (Tschechische Musik, Polen, Ungarn usw.), im letzten „Neuimpressionismus, Exotik, Futurismus, Vierteltonmusik" in knappen, aber klaren Absätzen behandelt. Storck ist kurz vor Vollendung seiner „Musik der Gegenwart" gestorben. Ein anderer mußte die Arbeit vollenden. Er tat es mit feiner Einfühlung in die Gedanken- und Empfindungswelt Karl Storcks. Das Buch sei jedem, der sich für die Entwicklung unseres heutigen Musiklebens interessiert, empfohlen. H. H.

Kunst und Künstler

— Brahms' 25jähriger Todestag wird überall in würdiger Weise gefeiert werden. Bremen veranstaltet ein großes Brahms-Fest unter Leitung Ernst Wendels und unter Mitwirkung hervorragender Solisten wie S. Onegin, F. v. Raatz-Brockmann, Lotte Leonard, Friedberg, Klingler u. a. (Wir verweisen auf die Anzeige der Philharmonischen Gesellschaft, aus der auch das umfangreiche Programm zu ersehen ist.)

— Ebenso veranstaltet die Stadt Bochum unter der musikalischen Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg im April ein viertägiges Brahms-Fest. Weiter wird Schulz-Dornburg in Witten, Gelsenkirchen und Blankenstein Brahms-Feiern abhalten. In Witten wird Schulz-Dornburg an vier Tagen Symphoniekonzerte mit verstärktem Orchester, Kammermusik und Chorwerke zu Gehör bringen.

— Auch in M.-Gladbach findet vom 19.—21. Mai eine dreitägige Gedenkfeier statt, die außer dem Hauptkonzert ein Volkskonzert und eine Kammermusik-Matinee vorsieht. Mitwirkende sind: Maria Philippi (Basel), Edwin Fischer (Berlin), das Rosé-Streichquartett (Wien), das verstärkte städtische Orchester, der städtische Gesangverein Cäcilia. Die Leitung hat Musikdirektor Hans Gelbke.

— In der letzten Aprilwoche findet in Prag ein fünf Abende umfassendes Schubert-Brahms-Fest statt, das von den deutschen Musikvereinen in Brünn und Olmütz in nahezu gleicher Besetzung wiederholt wird. Das Programm bilden Werke für Orchester, Lieder und Kammermusik. Unter den Mitwirkenden sind von reichsdeutschen Künstlern die Sänger Grete Stückgold und Friedrich Brodersen, die Pianistin Helene Zimmermann und das Münchner Streichquartett.

— Eine Rudi-Stephan-Feier hat die Stadt Bochum zum Gedächtnis für den im Kriege gefallenen jungen deutschen Meister am 12., 13. und 14. März veranstaltet. Unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg kam die Oper „Die ersten Menschen" in einer neuen, von Dr. Holl (Frankfurt) abgeschlossenen textlichen und technischen Fassung zur Aufführung, und zwar mit den Solisten der Frankfurter Uraufführung im vergangenen Jahre: Beatrice Lauer-Kottlar, Otto Fanger, Richard Breitenfeld und Walter Schneider. Außerdem kamen Stephans „Musik für Orchester" und seine sämtlichen Lieder zum Vortrag. Dr. Holl, der Verfasser der Stephan-Biographie (Feuer-Verlag, Weimar-Bochum), hielt den Einführungsvortrag.

— Das Max-Reger-Fest in Breslau vom 29. April bis 1. Mai bringt in zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammermusik-Matineen und einem Orgelkonzert die bedeutendsten Werke des Meisters, darunter den Symphonischen Prolog, das Violinkonzert, das Adolf Busch spielen wird, die Hiller-Variationen und den 100. Psalm. Für die Lieder ist die berühmte Altistin Emmi Leisner gewonnen.



Johannes Brahms.
Nach der Silhouette von Dr. Otto Böhler.

— Das dritte Musikfest des „Süddeutschen Musikerverbandes" findet vom 8. bis 10. Juli in Stuttgart statt.

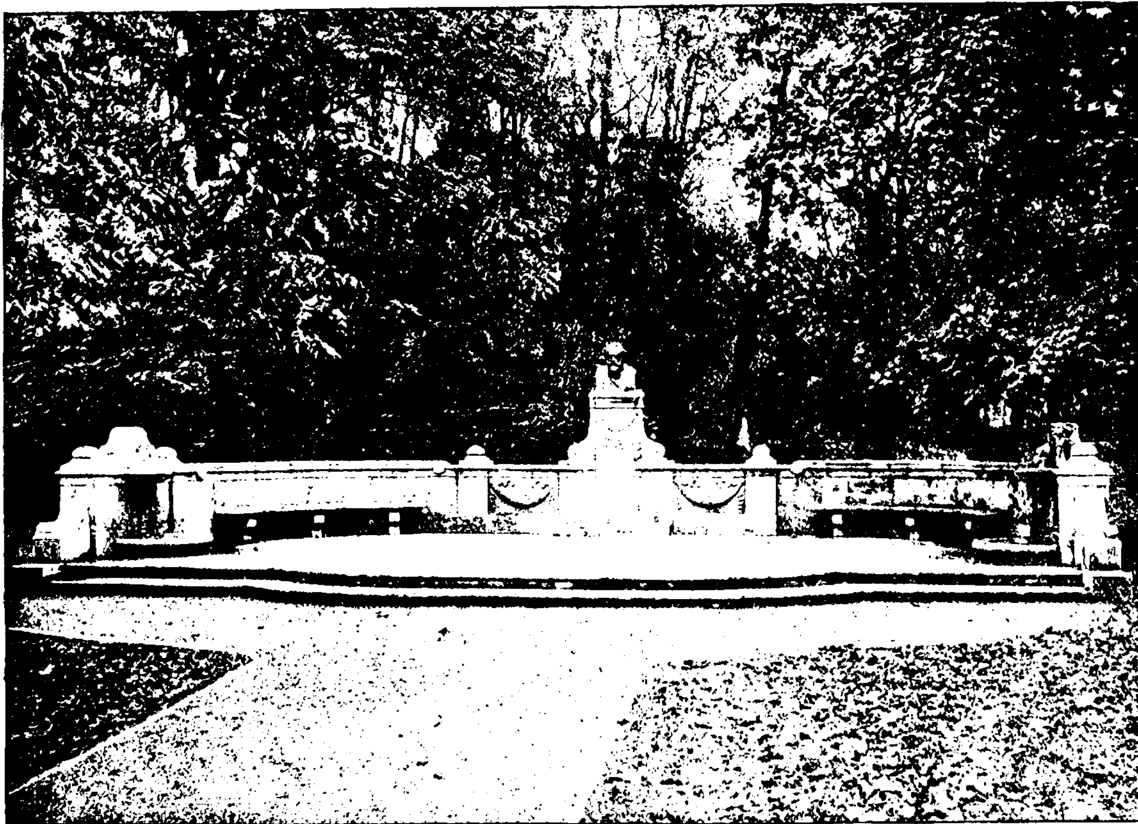
— Auf dem Südfriedhof in Leipzig wurde das von Professor Felix Pfeiffer geschaffene Grabdenkmal Hugo Riemanns feierlich eingeweiht. Die Gedenkrede hielt Prof. Hermann Abert, der Amtsnachfolger des berühmten Gelehrten. Er feierte Riemann als den „Vater der Musikwissenschaft".

— Dr. Wilibald Gurlitt, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., wurde vom Badischen Staatsministerium an Stelle des verstorbenen Generalmusikdirektors Professor Dr. Ph. Wolfrum in Heidelberg zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für Württemberg, Baden und Hessen ernannt.
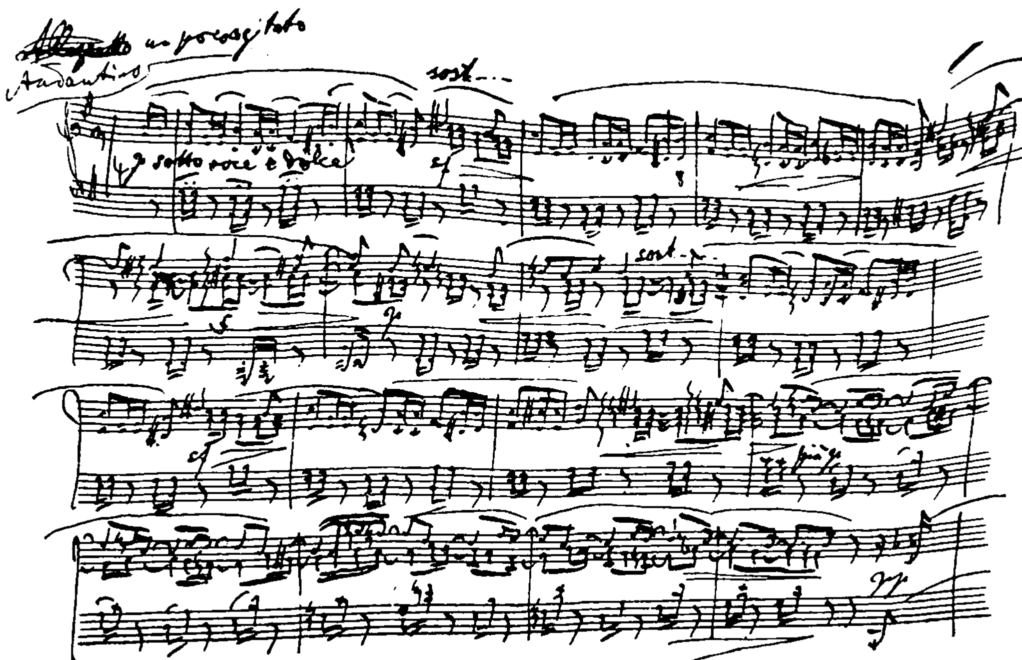
— In hocherfreulicher Weise nimmt sich das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. der jüngsten deutschen Kammermusik durch Einführungsvorträge und praktische Aufführungen an. Nach zwei Reger-Abenden war ein dritter, der in dem schönen Barocksaal des musikwissenschaftlichen Instituts (wo sich auch die Prätorius-Orgel befindet) stattfand, Werken badischer Komponisten gewidmet. Als erstes wurde von den Solobläsern des städtischen Orchesters Heinr. Kaspar Schmids Blasquintett Op. 28 gespielt, es folgten die Lenau-Lieder Op. 1 für eine Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott von Franz Philipp (Freiburg). Den Abschluß bildete die „Satzfolge für Streichquartett d moll" (Manuskript) von Herm. Erpf (Pforzheim). Das letztere Werk, das in sechs knappen Sätzen eine ganz neuartige Form entfaltet, wurde auf Wunsch wiederholt. — Zudem gibt Dr. Jos. Müller-Blattau, der musikalische Assistent des musikwissenschaftlichen Institutes, einen kleinen „Führer durch das musikalische Leben der Stadt Freiburg" heraus, der wegen seiner geschmackvollen Aufmachung und seines wertvollen Inhaltes Beachtung und Nachahmung verdient.

— Prof. Dr. Johannes Wolf, der hervorragende Berliner Musikgelehrte, wurde zum ord. Professor ernannt.

— Des Münchner Universitätsprofessors u. Komponisten A. Sandbergers 2. Streichquartett (e moll) Op. 15 gelangte in Königsberg, Karlsruhe u. Pforzheim, sein Klaviertrio Op. 20 (a moll) in Hannover und Dresden mit starkem Erfolg zur Aufführung.



Das Brahms-Denkmal zu Meiningen.



Johannes Brahms' Handschrift. Anfang von Op. 119 (verkleinert).

— Walter **Niemanns** Klaviersonaten Nr. 1 Op. 60 („Romantische") und Nr. 2 Op. 75 („Nordische") wurden von dem ausgezeichneten Klavierprofessor am Haager Konservatorium und Pianisten Hugo **van Dalen** mit großem Erfolg in ganz Holland gespielt. — Die dritte Klaviersonate Niemanns Op. 88 („Elegische") erschien soeben gleichfalls bei C. F. Kahnt in Leipzig.

— Der Komponist Franz **Höfer** hat eine neue dreiaktige Oper: „Don Guevara" vollendet. Das Textbuch stammt von Dr. Rudolf Lothar.

— Der Kunstverein der Stadt **Salzburg** hat den 1. und 2. Preis seines Preisausschreibens für das beste Kammermusikwerk in Deutschland und Oesterreich Prof. Wilhem **Rinkens** in Eisenach für sein neuestes Werk, ein Klaviertrio, zugesprochen. Der Komponist ist eingeladen worden, in einem Festkonzert in Salzburg persönlich das Werk zur Aufführung zu bringen.

— Die Akademische Orchester-Vereinigung an der Universität **Berlin** ist mit ihrem Dirigenten Heinz **Tiessen** von der schwedischen und norwegischen Studentenschaft eingeladen worden, eine Studien- und Konzertreise nach einigen Universitätsstädten Skandinaviens zu unternehmen. Dieser Einladung wird die Akademische Orchester-Vereinigung folgen und in der zweiten Hälfte dieses Monats in Stockholm, Upsala und Christiania spielen.

— Der Madrigal-Chor unter Musikdirektor Holtschneiders Leitung brachte eine Reihe **Erstaufführungen**. In einem Kirchenkonzert „Pfingstsonntag" und „Seht, welch eine Liebe" von Otto Heinermann (Verlag Hof & Co., Köln). Im II. Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft Hugo Kauns „Heimat", ein Zyklus von Gesängen für Männerchor, Alt- und Bariton-Solo (Verlag Zimmermann, Leipzig), und im Dortmunder Hohrath-Abend drei Chöre des westfälischen Komponisten B. Freidhoff (Manuskript), Texte vom westfälischen Dichter Grimme.

— Nach 28jähriger sehr erfolgreicher Chormeistertätigkeit hat sich Professor Albert **Kluge** (Dresden) von seiner Sängerschar, dem „Dresdner Orpheus", verabschiedet, die er zu Ehr' und Ruhm geführt. Als Kluge 1894 die Leitung des ältesten, damals 60 Jahre bestehenden Dresdner Männergesangvereins übernahm, war er schon ein in sich gefestigter Musiker. Das beweist sein sang- und dankbares Chorwerk „Sommernacht" (Text von dem Dresdner Malerdichter Robert Reinick), das damals die Uraufführung erlebte und auch jetzt wieder seine klangschöne und frischeste Wirksamkeit erprobte. Kluge ging dem deutschen Volksliede nach, hielt sich aber von der „Liedertafelei" im unangenehmen Sinne fern. Er bevorzugte markige Vollklänge in feiner Abschattierung und war auf peinlich genaue Wortbehandlung bedacht. Prof. Kluge wurde beim Abschied in herzlichster Weise gefeiert. Er wird neben dem neuen Liedermeister Dr. Heinz **Knöll** (Staatsoper) seinen „Orpheiden" auch für die Zukunft getreulich zur Seite stehen. H. Pl.

— Hans **Roessert**, ein junger Dirigent, Schüler von Sigmund v. Hausegger, gab mit einem eigenen Orchesterkonzert in München (Beethovens Coriolan-Ouvertüre, Mozarts A dur- und Bruckners 7. Symphonie) eine ganz außerordentliche Talentprobe seines Könnens.

— Generalmusikdirektor Fritz **Busch** (Stuttgart) dirigierte in Leipzig bisher zwei Gewandhauskonzerte mit so ungewöhnlichem Erfolg, daß ihm von der Direktion sämtliche Konzerte dieser Spielzeit angetragen wurden. Mit Rücksicht auf seine hiesigen Verpflichtungen konnte er jedoch nur einen Teil der Konzerte übernehmen. Als weitere Gastdirigenten wurden Hans Pfitzner und Sigmund v. Hausegger verpflichtet. An Stelle des verstorbenen Prof. Nikisch leitete er kürzlich ein philharmonisches Konzert in Berlin. Anträge, in Wien ein mehrtägiges Brahms-Fest, Konzerte in Budapest und anderen Städten, sowie Opernfestspiele in Chemnitz zu leiten, mußte er ablehnen.

— Arnold **Földesy** wird demnächst seine Südamerikareise antreten und im Anschluß an diese im nächsten Winter in Nordamerika, Japan und Holländisch-Indien konzertieren.

— Die **Leipziger Pauliner**, die als „Universitätssängerschaft zu St. Pauli" Anfang Juli den Gedenktag ihres 100jährigen Bestehens feiern, haben unter Leitung ihres Liedermeisters, Professor Friedrich Brandes, mit großem Erfolge ein Konzert in **Dresden** gegeben. Anton Bruckners „Deutsches Lied", Hans Pfitzners „Klage" und die Chorballade „Helgoland" von Franziskus Nagler (Leisnig) seien aus der einheitlich deutschen Vortragsordnung hervorgehoben. Jubel und Begeisterung erweckten besonders die unbegleiteten Chöre: Morgenlied von Rietz, sodann die beiden Scherzlieder: „Türkisches Schenkenlied" von Mendelssohn und „Spatz und Spätzin" von Platzbecker. H. Pl.

— Professor Friedrich **Brandes**, der Leipziger Universitätsmusikdirektor, hat sich nach fast 24jähriger Wirksamkeit mit einem glänzend verlaufenen Konzert von der Leitung des Dresdner Lehrergesangvereins zurückgezogen. Hauptwerk des Abschiedskonzerts war J. L. Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer", das eine in jeder Beziehung klangschöne und in Chor und Orchester farbenprächtige Wiedergabe erfuhr. H. Pl.

— Der Tenorist Max **Hirzel** vom Stadttheater in Zürich wurde nach dreimaligem Gastspiel für die Dresdner Staatsoper verpflichtet.

— Die Münchner Sängerin Sophie **Brandstätter** ist für das jugendlich-dramatische Fach an das Staatstheater in **Kassel** verpflichtet worden.

— Kammersänger Theodor **Lattermann** wurde nach Beendigung eines zweimonatigen Gastspiels im Grand Teatro Real in Madrid für zehn Abende als Gast des Grand Teatro Liceo in Barcelona verpflichtet. Er wird u. a. in den „Meistersingern" und im „Rosenkavalier" auftreten.

— Die Leipziger Altistin Marta **Adam** wurde für 30 geistliche und weltliche Konzerte nach Schweden verpflichtet.



Zum Gedächtnis unserer Toten



— Prof. Hans **Sitt**, der bekannte Violinpädagoge und Komponist, ist im Alter von 72 Jahren in Leipzig gestorben. Sitt wurde am 21. September 1850 in Prag geboren, studierte am Prager Konservatorium und war von 1884—1921 Lehrer am Leipziger Konservatorium, dessen Studienrat er als Ehrenmitglied angehörte. Als Komponist ist Hans Sitt mit Männerchören, Liedern, Klavierstücken und Orchesterwerken hervorgetreten. Die Violinliteratur hat er um viele instruktive Stücke bereichert.

— Der Pianist und Komponist Oskar **Beringer**, aus Baden gebürtig, der seit Jahrzehnten als Pädagoge in London lebte, wo er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music war, starb dort im Alter von 77 Jahren.

— In Wiesbaden starb der Direktor des dortigen Konservatoriums, Arthur **Michaelis**, der als Violinpädagoge (er war Schüler Joachims) einen vorzüglichen Ruf genoß.

— Der frühere Generalintendant des Stuttgarter Hoftheaters, Freiherr Hans Edler Herr zu **Putlitz**, ist am 9. März in Stuttgart nach einer Darmoperation verschieden.



Ur- und Erstaufführungen



Bühnenwerke.

— Die Stuttgarter Staatsoper brachte am 12. März als Erstaufführung Hans **Pfitzners** romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten" heraus. Diese Aufführung erhielt nicht nur dadurch ihre Bedeutung, daß der Komponist an der musikalischen Vorbereitung persönlich teilnahm, sondern war als eine Neubelebung des ganzen Werkes gedacht. In der Inszenierung, die Dr. Otto Erhardt (nach den Entwürfen von Willi Prätorius, München) leitete, sind durchgreifende Aenderungen erfolgt, die besonders wirksam dem Nachspiel zugute kommen.

— Die dreiaktige Dichtung „Salambo" von Lukas Böttcher (Text von Aline Sanden) wird nach ihrer erfolgreichen Uraufführung am Landestheater in Altenburg, am Stadttheater in Bamberg in Szene gehen.

— Bei Gelegenheit der Rostocker Frühjahrswoche brachte Siegfried Wagner im Stadttheater (Direktion Ludwig Neubeck) sein Vorspiel zu seinem neuesten Werk „Rainulf und Adelasia" zur erfolgreichen Uraufführung. Außerdem fanden zwei Festaufführungen seines „Schwarzschwanenreich", deren zweite der Dichterkomponist selbst leitete, statt. Das Werk und sein Schöpfer wurden mit jedesmal sich steigerndem Beifall aufgenommen.

— Gabriel Piernés komische Oper „Liebeserwachen" kommt am Nürnberger Stadttheater zur ersten deutschen Aufführung. Pierné ist in Deutschland durch sein Oratorium „Der Kinderkreuzzug" bekannt geworden.

Konzertwerke.

— In einem Kammermusikabend der Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik in Berlin kamen zur Uraufführung: Gerard Williams Streichquartett Nr. 2 und Paul Hindemiths „Des Todes Tod", drei Lieder für Sopran, zwei Bratschen, zwei Celli.

— Eine neue Fassung der „Symphonischen Ouvertüre", Op. 2 von Emil Bohnke erlebte in Köln im „Gürzenich" unter Leitung des Komponisten ihre erfolgreiche Erstaufführung.

— In einem Konzert des Kölner Tonkünstlervereins fanden kleine Klavierskizzen „Aus der Ukraine" von Hermann Unger durch Walter Georgii ihre erfolgreiche Uraufführung.

— In Mannheim brachte Franz von Hoeßlin eine „Phantastische Nachtmusik" Op. 27 von Ernst Toch zu erfolgreicher Uraufführung.

— Die Leipziger akademische Sängerschaft Arion hat unter Leitung von Günther Ramin einen vier a cappella-Chöre umfassenden Zyklus „Neue Dichtung" von Erwin Lendvai zur Uraufführung gebracht.

— In Hamburg erlebte unter Leitung von Alfred Sittard ein „Ave Maria" für Frauenchor, Orgel und Streichorchester von Werner Wolff seine Uraufführung.

— Das im letzten Konzert des Pfälz. Landessymphonieorchesters unter Prof. Boehes Leitung in Speyer uraufgeführte symphonische „Feierliche Vorspiel" für großes Orchester von K. Bocke errang durchschlagenden Erfolg.

Auslands-Nachrichten

— Als Nachfolger Saint-Saëns' wurde der Komponist Georges Hue zum Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt. Hue hat verschiedene Opern komponiert, u. a. die augenblicklich an der Komischen Oper mit viel Erfolg gespielte: „Im Schatten der Kathedrale."

— Der Rosenkavalier von Richard Strauß wird im Laufe dieses Monats in Rom, am Teatro Costanzi, und in Triest, Teatro Giuseppe Verdi, in Otto Schanzers Uebersetzung aufgeführt werden.

— Budapest. Die Operndirektoren Budapests führen in edlem Wettstreit ihre eigenen Kompositionen auf. Nach dem Ballett des Hofoperndirektors Raoul Mader folgte im Stadttheater am 25. Februar eine einaktige Oper „Ave Maria", deren Text wie Musik vom Direktor dieses Instituts, Kapellmeister E. Abrányi stammt. Das sich bescheiden nur ein „Mai-Intermezzo" nennende Werkchen spielt im Saal der alten (vor fast anderthalb Dezennien mit dem heutigen Prunkbau vertauschten) Musik-Akademie und führt die männiglichen Liebschaften, für deren Schauplatz der dunkle Blasebalgraum der ehrwürdigen Orgel herhalten muß, schließlich zu einer wohlerzogenen Verlobung. Diese wird den herbeiströmenden Kollegen verkündet, worauf die Aufführung einer Prüfungsarbeit des Erwählten, ein „Ave Maria" mit Orgelbegleitung, folgt, dem der bräutliche Sopran die gehörige Weihe verleiht. — Das Milieu des „alten" Gebäudes scheint auch die Musik mit historischer Treue festhalten zu wollen, wenn sie eine überaus harmlose, um nicht zu sagen hausbackene Tonsprache anschlägt. Sie übersieht hierbei jedoch, daß gerade jene Mauern die eigentliche Blüte des heutigen, umstürzlerischen musikalischen Ungarns beherbergt haben, die mit solch „altväterischen" Mitteln also wohl kaum charakterisierbar sind. Von den Mitwirkenden seien die mit prächtigen Stimmen begabten Damen Adelina Aquila-Adler und Isabella Nagy genannt. A. J.

— Generalmusikdirektor Bruno Walter war zu einem mehrwöchigen Gastspiel am Teatro Liceo in Barcelona eingeladen, das ihm einen ungewöhnlichen Erfolg brachte. Mit ihm führte eine Reihe bedeutender deutscher Künstler die deutsche Kunst in der großen spanischen Industriezentrale zum Siege. Aufgeführt wurden Rosenkavalier, Salome und Meistersinger von Nürnberg. Die letzte Aufführung der Meistersinger wurde vom spanischen Theater als Ehrenvorstellung (Serata d'onore) für Bruno Walter gegeben.

Vermischte Nachrichten

— Das Conclave als Opernvorwurf. Anläßlich der Papstwahl wurde die Erinnerung auch auf das Conclave von 1774 hingelenkt, das nach dem Tode Clemens' XIV., des durch seine Aufhebung des Jesuitenordens bekannten Papstes, stattfand. Es war in der Weihnachtszeit, als das Conclave zusammentrat, und Rom feierte, trotz allen Edikten und Anordnungen um so lärmender und toller das Fest der Geburt Christi. Eines Morgens waren an dem Sockel der Statue des Pasquino und an zahlreichen andern Stellen der Stadt Ankündigungen angeschlagen, die ein seltsames Pamphlet darstellten. Es war ein Theaterzettel: Il Conclave del MDCCLXXIV. Dramma per musica. Der Text wurde dem Abbate Pietro Metastasio zugeschrieben, während die Musik von Niccolo Piccini, dem berühmten Rivalen Glucks, stammen sollte. Proletarier und Conclavisten bilden das Ballettkorps, hieß es auf den Anschlägen. Die Rollen des Werkes waren allen Kardinälen zugedacht, merkwürdigerweise fehlte aber darunter der Name des Kardinals Carlo Broschi, der zum Papst gewählt wurde und als Pius VI. den Heiligen Stuhl bestieg. Ob die Affichen noch erhalten sind, war nicht festzustellen; es gibt aber von dem Werke, das übrigens nie komponiert wurde, einige Textbücher. Vier verschiedene Ausgaben dieses beißenden Pasquills auf den römischen Klerus, besonders auf den Kardinal Zelada sind nachzuweisen. Es sind dies eine italienisch-deutsche, eine deutsche, eine italienische und eine italienisch-französische. Die beiden ersteren befinden sich im Besitze der Library of Congress in Washington, während die andern vor kurzem bei Liepmannssohn in Berlin versteigert wurden. Gedruckt sind sie alle bei Cracas in Rom „im Zeichen der Verschwiegenheit". Als Verfasser gilt der Abbate Sartori, der infolgedessen eingekerkert und später aus Italien verwiesen wurde.

Dr. E. H. M.

Wegen Ueberfülle von Stoff konnten in diesem Heft die üblichen Musikbriefe, Besprechungen, Zeitschriftenschau u. a. keine Aufnahme finden, mußten vielmehr für die folgenden Hefte zurückgestellt werden. Ebenso mußte ausnahmsweise die Musikbeilage ausfallen; dafür werden die Hefte 14 und 15 eine solche enthalten.

Schluß des Blattes am 16. März. Ausgabe dieses Heftes am 6. April, des nächsten Heftes am 20. April.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 3.—, im Ausland Mk. 6.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Ueber Orchester-Vereine.[1]

Zugleich ein Aufruf von Franz Menge, 1. Vorsitzender des Mainzer Orchester-Vereins, Mainz.

Organisation ist heute das Schlagwort, in dem man vielfach ein Allheilmittel gegen alle Schwierigkeiten und Nöte sieht, ob in jedem Falle mit Recht, sei dahingestellt. Aber es bedarf wohl keiner näheren Begründung, daß eine zielbewußte Organisation doch in der Tat die Tore zu Wegen öffnen kann, die ohne Zusammenschluß verschlossen bleiben. Auf künstlerischem Gebiet sei nur hingewiesen auf die großen Erfolge nach innen und außen, die beispielsweise die deutschen Männergesangvereine oder die Lehrergesangvereine nur ihrer Organisation in großen Verbänden verdanken und die im einzelnen zu schildern hier zu weit führen würde. Dagegen fehlt den deutschen Orchestervereinen, wie übrigens auch den Oratorienvereinen, eine einheitliche Organisation bis jetzt vollkommen, und die Vorteile und Ziele eines Zusammenschlusses darzulegen, diesen selbst einer Verwirklichung näherzubringen, soll der Zweck dieser Ausführungen sein. Vorbemerkt sei, daß unter Orchestervereinen hier nicht die neuerdings mit diesem Namen gegründeten Berufsorchester gemeint sind, sondern die Vereine, die unter Ausschluß gewerblicher Zwecke Liebhaber zur Pflege des Orchesterspiels vereinigen.

Wie ist die Lage heute? Wir haben im Deutschen Reiche allein etwa 170 Orchestervereine, die öffentlich Konzerte veranstalten und Anspruch auf künstlerische Beachtung machen können. Nach dem Kriege haben manche dieser Vereine durch ehemalige Militärmusiker, die neben dem neuen Beruf ihre musikalischen Kenntnisse weiter pflegen wollen, einen wertvollen Zuwachs namentlich an Bläsern, an denen es früher oft mangelte, gewonnen. Nach dem bedauerlichen Wegfall vieler Militärkapellen haben sich die Orchestervereine auch in kleinen Städten vielfach zu Faktoren ausgewachsen, deren Bedeutung für die musikalische Volksbildung keineswegs unterschätzt werden darf. Es läßt sich nicht verkennen, daß man öfter den Darbietungen der Orchestervereine von vornherein mit einem mitleidigen Mißtrauen entgegentritt, sie als dilettantisch bezeichnet usw. Das ist ebenso falsch wie ungerecht, weil sich der Dilettantismus in der Kunst geradesogut bei dem Berufsmusiker finden kann. Auch der musikalischen Kritik der Tages- wie der Fachpresse kann man den Vorwurf nicht ersparen, daß sie dem künstlerischen Wirken der Orchestervereine nicht die wünschenswerte Beachtung und Förderung gewährt, ja sogar glaubt, an ihre Leistungen von vornherein einen stark gemilderten Maßstab anlegen zu müssen. In der musikalischen Fachpresse im besonderen findet man kaum jemals eine Besprechung oder Erwähnung der Orchestervereine und ihrer Veranstaltungen. Es gibt aber — nicht nur in den großen Städten — eine große Anzahl von vollbesetzten Liebhaberorchestern, die künstlerisch durchaus Wertvolles bieten und auch in der Zusammenstellung der Programme manchen Berufsorchestern nachahmenswerte Vorbilder geben können.

Allerdings ist die technische Leistungsfähigkeit der Liebhaberorchester schon wegen mangelnder Probemöglichkeiten beschränkt. Deshalb bilden die Klassiker Haydn, Mozart, der frühe Beethoven usw. das Rückgrat der Programme und nur selten versteigt man sich zu Schumann, Brahms und Wagner. So sehr die Pflege der klassischen Musik gerade in den Orchestervereinen angebracht ist, so darf dies doch nicht zum nahezu gänzlichen Ausschluß aller modernen, namentlich zeitgenössischen Musik führen, die teilweise auch weniger komplizierte und technisch auch von Liebhabern zu bewältigende Orchesterwerke bietet. Gerade die Bekanntschaft mit dem modernen Schaffen, mit der musikalischen Sprache unserer neuzeitlichen Tonsetzer müßte künftig eine der Hauptaufgaben der Orchestervereine sein. Diese wohl von allen Orchestervereinen an sich anerkannte Notwendigkeit würde erleichtert durch einen Programmaustausch und eventuell durch eine Zentralstelle, welche die Neuigkeiten auf ihre Verwendbarkeit in unseren Vereinen hin prüft. Auch auf wirtschaftlichem Gebiete sind die Schwierigkeiten außerordentlich gewachsen. Die Kosten für Solisten, Säle, Reklame, Notenmaterial usw. sind enorm gestiegen. Dazu kommt die Lustbarkeits- oder „Vergnügungs"-Steuer, die vielfach von den unteren Behörden, die man nicht als sachverständig betrachten kann, in einer geradezu erdrosselnden Form gehandhabt wird. Es sind Fälle vorgekommen, in denen eine Steuer von 50 % für eine künstlerische Veranstaltung erhoben wurde. Hier kann nur die Aufklärung und Einwirkung bei den oberen und obersten Behörden Abhilfe schaffen. Insbesondere muß angestrebt werden, daß grundsätzlich auch die Orchestervereine, soweit sie künstlerisch ernste Konzerte veranstalten, als volksbildend angesehen und demgemäß zur geringsten Steuer herangezogen werden. Ein wichtiges Kapitel ist endlich das Verhältnis zu den Berufsmusikern, insbesondere zu dem Deutschen Musikerverband. Hier müßte durch beiderseitiges Uebereinkommen eine Form gefunden werden, die einerseits den berechtigten Ansprüchen des Berufsmusikers genügt, andererseits aber auch den Orchestervereinen, die auf Aushilfe durch Berufsmusiker angewiesen sind, nicht die Lebensmöglichkeit unterbindet. Es ist selbstverständlich, daß entsprechende Leistungen auch entsprechend bezahlt werden müssen, aber wenn z. B. der Tarif in einer mittleren Stadt für die Mitwirkung bei einer durchgehenden zweieinhalbstündigen Filmoperette 30 Mk., für die Mitwirkung in einem

---

[1] Anmerkung der Schriftleitung: Wir wollen nicht verfehlen zu betonen, daß uns dieser Aufruf zum Zusammenschluß der Orchestervereine (der Liebhaberorchester) als durchaus begrüßenswert und nutzbringend erscheint, nicht nur zur Förderung und Stärkung der Vereinigungen, sondern auch aus praktischen Gründen (Beratung in Programmfragen, Organisation und anderen Dingen). Die Vereinigungen haben schon manchen tüchtigen Zuwachs aus aufgelösten Militärkapellen erhalten. Wer weiß, wie bald sie äußerst wertvolle Unterstützung durch Orchestermusiker von Beruf aus aufgelösten Theaterorchestern erhalten. Nur sollten die Orchestervereinigungen in ihren Programmen vermeiden, die Berufsorchester nachzuahmen. Sie sollten vielmehr aus ihrer Eigenart, aus ihrer Besetzung heraus die Programme aufstellen. Weder Virtuosität noch Massenwirkung darf ihr Ziel sein oder werden. Erkennen sie ihre Sendung, dann können wir in den Liebhaberorchestern würdige und wertvolle Stellvertreter und Nachfolger der collegia musica haben.

Konzert mit einer geläufigen Symphonie und Ouvertüre aber 80 Mk. vorschreibt, so ist das gewiß ein Mißverhältnis.

Allein schon aus den vorstehenden wenigen Gesichtspunkten dürfte sich ergeben, daß ein Zusammenschluß der Orchestervereine nicht nur für die künstlerische Hebung der Gesamtheit, für ihr Ansehen von größter Bedeutung sein kann, sondern auch jedem einzelnen Verein namhafte Vorteile bringen würde. Unter den Verbandszielen würde an erster Stelle die künstlerische Förderung der Vereine stehen. Dazu gehören ein regelmäßiger Programmaustausch, die Vermittlung guter Solisten, auch durch gemeinsames Engagement, Tausch von Notenmaterial im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen, Prüfung und Empfehlung neuer Orchesterwerke durch eine fachmännische Zentralstelle, Beratung bei der Zusammenstellung von Konzertprogrammen, bei Ankauf von Noten und Instrumenten u. dergl. Eine wichtige Aufgabe wäre ferner die Vertretung der Interessen bei Behörden und gesetzgebenden Körperschaften, bei den Verbänden der Berufsmusiker usw. Welche vielseitigen Anregungen sich weiter auch aus dem engeren Verkehr der Vereine unter sich ergeben können, braucht wohl nicht besonders betont zu werden. Allerdings würde ein Verband der Orchestervereine zur Propagierung seiner Ideen und Ziele eines gemeinsamen äußeren Bandes in Form eines Verbandsorgans benötigen. Die nun etwa 70 Vereine umfassende Vereinigung Deutscher Lehrergesangvereine hat ein ausgezeichnetes Verbandsorgan, „Die Harmonie", das namentlich über die künstlerische Tätigkeit der einzelnen Vereine treffliche Orientierung bietet. Aber es würde genügen, und für die allgemeine musikalische Bildung der Orchestervereinsmitglieder auch vielleicht vorteilhafter sein, wenn eine der bestehenden Musikzeitschriften sich den Zielen und Ideen der Orchestervereinssache, sei es durch eine besondere Rubrik, sei es durch eine eigene Beilage zur Verfügung stellen würde.

Es wäre sehr zu wünschen, wenn diese Ausführungen in den Kreisen der Vorstände und Mitglieder unserer Orchestervereine einer Erörterung unterzogen würden. Der Versuch, die hier gegebene Anregung zu verwirklichen, dürfte dann ohne Zweifel im Interesse der Sache von Erfolg begleitet sein, namentlich wenn erst einmal ernstlich der Anfang zum Zusammenschluß gemacht wird. Der Verfasser dieses Artikels ist gerne bereit, nähere Auskunft zu erteilen und etwaige Anregungen weiter zu verfolgen. Hoffen wir, daß eine nicht mehr allzu ferne Zukunft auch unseren Orchestervereinen den Platz in der praktischen Musikpflege und den musikalischen Volksbildungsbestrebungen einräumt, der ihnen gebührt!

Ueber Haydns zweite Londoner Symphonie.

Von F. X. Pauer (Fiume).

Die zweite der zwölf Londoner Symphonien von Joseph Haydn ist das bekannteste und meistaufgeführteste seiner Orchesterwerke. Ausnahmsweise deckt sich hier die Beliebtheit mit der Bedeutung des Werkes, da diese Symphonie in D dur wirklich Haydns bestes und reifstes Orchesterwerk ist, eine Tatsache, die bei beliebten Meisterwerken nicht immer der Fall zu sein pflegt. Nun hat aber der Umstand, daß diese Symphonie in musikalischen Kreisen allgemein bekannt und geschätzt ist, leider dazu veranlaßt, die Schönheiten dieses Werkes als allzuselbstverständlich hinzunehmen und ein näheres Befassen mit ihm für überflüssig zu halten, indem man es einfach als zur Genüge bekannt und berühmt auf sich beruhen läßt. Auf diese Weise kommt hier die Allgemeinheit vor lauter Bewunderung und Ehrfurcht gar nicht dazu, den eigentlichen, wirklichen Wert und die tatsächliche Bedeutung der Symphonie zu erkennen und ist auch unfähig dazu, von selbst eine kritische Einschätzung des Haydnschen Meisterwerkes vorzunehmen. Derartige Fälle kommen auch bei vielen anderen beliebten klassischen Werken vor und leider können wir dem nur schwer oder gar nicht abhelfen. Man möchte im Interesse wahren Kunstverständnisses wünschen, daß die Pflege eines Kunstwerkes nie bis zu gedankenloser Schwärmerei, zu geistlosem Genuß führen sollte — gleichsam in unfruchtbare Anbetung eines ungekannten Gottes versunken —, wenn man leider nicht wüßte, daß man damit andererseits gegen die Verbreitung und Anerkennung der Kunstwerke zu Felde ziehen würde. Wir sind daher entwaffnet und es bleibt uns nichts anderes übrig, als daß wir jene bedeutenden Kunstwerke, die durch große Beliebtheit allzu bekannt und — unbekannt geworden sind, dem gebildeten Publikum durch entsprechende kritische Betrachtungen geistig wieder näher zu bringen suchen. Der Stellung, die das Werk und sein Schöpfer in der geschichtlichen Entwicklung einnehmen, wird hierbei eine besondere Rolle zufallen müssen. Denn nichts erleichtert mehr das Verständnis aller Kunstschöpfungen und ihrer Urheber, als die Erkenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge, was in den Analysen viel nachhaltiger gepflegt werden sollte, als es der Fall ist. Wie gut wäre es, dafür dem Leser die allzu bilderreichen oder allzu detaillierten Erläuterungen zu ersparen, die ihn nur ermüden oder abschrecken, ohne den gewünschten Zweck: das verständnisvolle Eindringen des Laien in das Werk, jemals wirklich zu erreichen.

Die Stellung Haydns in der Musikgeschichte ist genügend bekannt, ebenso auch, daß er, rückwirkend, von seinem Jünger Mozart beeinflußt wurde, nach dessen Tod er seine größten Meisterwerke schuf, zu denen auch die während der beiden Londoner Aufenthalte 1791—92 und 1794—95 im 59. bis 63. Lebensjahre komponierten zwölf Orchestersymphonien gehören. In diesen Werken wird des Meisters symphonisches Lebenswerk gekrönt, welches mit den an den Mannheimer Symphonieschöpfer anknüpfenden[1] einfachsten, kürzesten und für die kleinste Besetzung geschriebenen ersten Symphonien Haydns seinerzeit eingesetzt hatte. Haydns symphonische Entwicklung im Laufe von dreißig Jahren war eine so vollkommene in jeder Beziehung, daß sein Genius das Erbe des greisen Meisters vertrauensvoll in die Hände seines Schülers, des größten Symphonikers Beethoven, legen konnte.

Unter den Londoner Symphonien ragt die zweite in mehrfacher Beziehung hervor. Sie fällt vor allem durch den tragischen Charakter der feierlichen Einleitung auf, in der Haydn der symphonischen Literatur bis dahin ganz unbekannte Töne anschlug und durch die Größe und Wucht des Ausdrucks unmittelbar an den Beethoven der zweiten Periode anknüpft. Die Einleitung zum ersten Satz ist ein Adagio von wunderbarer, herber Trauerstimmung, wie es Haydn nur dieses eine Mal gelang und welches unseres Erachtens alle symphonischen Einleitungen Mozarts überragt. Auch Beethoven steht mit seiner ersten Symphonie hier weit zurück und kam erst mit der zweiten Haydn nahe, ohne daß es ihm gelang, mit den Einleitungen zur vierten und zur siebenten Symphonie bei aller Bedeutung etwas zu schaffen, das dem kurzen d moll-Symphonievorwort seines alten Lehrers vollkommen ebenbürtig wäre.

Wir müssen das Tragische und Heroische dieser Einleitung für die Aufführungen besonders betonen. Viele Dirigenten, die Haydn als ewiglächelnden und -tändelnden Rokokomusiker, statt als Klassizisten auffassen, nehmen auch diese Einleitung nicht ernst, sondern bringen sie sozusagen als Witz, als nur vorgetäuschten Ernst, um durch eine rein pathetische Einleitung den fröhlichen Humor des darauffolgenden ersten Symphoniesatzes um so glänzender und wirkungsvoller zu gestalten. Dementsprechend wird das Zeitmaß der Einleitung auch schneller, manchmals sogar nur Andante ohne jedes Sostenuto vorgetragen. Daß dabei von Wucht und Größe nicht mehr die Rede sein kann, ist einleuchtend. Das einzig Richtige ist eben, Haydn hier mit der bei Beethovenschen Werken üblichen tragischen Ausdrucksweise zum Vortrag zu bringen. Bezeichnend ist auch, daß Haydn in diesem Werk die reichste damals gebräuchliche Symphonie-

[1] Soweit nicht doch noch italienische Einflüsse hinzutreten, wie neuerdings Torrefranca in Italien nachweisen will.

orchesterbesetzung[1] vorschreibt, welche gerade in der langsamen Einleitung besonders zur Geltung kommt und kommen soll.

Es gibt Musikstücke und Sätze, über deren Grundcharakter Zweifel entstehen können. Hierher gehören besonders die ernsten Einleitungen zu heiteren Tonwerken, so außer Haydns Werk z. B. auch Beethovens zweite Symphonie, die übrigens nicht nur die Haupttonart D dur mit dem Werk des älteren Meisters gemein hat, sondern auch manche andere, mit letzterem verwandte Züge aufweist. Bei Beethoven ist die Einleitung weniger mit dem Hauptsatz kontrastierend, als die Haydnsche. Jedenfalls ist in beiden Werken der vorwiegend heitere Charakter des ersten Satzes, der dazu verleitet, die ernste Stimmung der Einleitung zu mißverstehen und sie als unecht anzusehen.

Wir sind der Meinung, daß diese Auffassung eine irrtümliche ist und daß sowohl bei Haydn, als bei Beethoven der Charakterunterschied zwischen Einleitung und erstem Satz tiefer begründet erscheint, als es ein rein äußerlich bezweckter Gegensatz nur des Gegensatzes wegen wäre. Wir erblicken hier vielmehr, wie auch in vielen anderen ähnlichen Fällen nichts anderes, als den Ausdruck wahren, echten **Humors**. Humor ist, wie der ungarische Literat August Greguß sagt, ein „Lächeln unter Tränen" und es wird viel zu oft vergessen, daß das eigentlich Humoristische nicht in bloßer Witzigkeit und Heiterkeit besteht, sondern daß beide einen ernsten Unterton haben müssen, der vom „Galgenhumor" (worin sich der ursprüngliche Sinn des Wortes erhalten hat) nicht weit entfernt ist. Nur dann kann von echtem Humor die Rede sein und wir erkennen gleich, daß derselbe viel seltener ist, als man allgemein annimmt. Wohl hat der Europäer durch die Drangsale der letzten Jahre den Humor besser kennen gelernt und äußert ihn vielleicht auch häufiger als früher, doch ist er andrerseits dafür zu abgestumpft und gleichgültig geworden. Der ernste Grundton des Humors bringt es mit sich, daß dieser Ernst hie und da überwiegend wird, gleichsam in Erinnerung daran, daß seine Fröhlichkeit nicht Herzensfreude ist, sondern eine edle Ueberlegenheit gegenüber den schweren und traurigen Zufällen des Lebens. Daher nur geistig höherstehende Menschen wirklichen und dauernden Humor besitzen, vor allem solche, die ein tieferes Gemüt haben. So müssen wir Deutsche und Engländer vorzugsweise als die Völker des Humors bezeichnen, während der Italiener ihn z. B. überhaupt nicht kennt, ja den Sinn des Wortes gar nicht zu erfassen vermag, da er seinem Wesen ganz und gar fremd ist. Dem Deutschen nahe verwandt im Sinn für Humor ist auch der Ungar, viel weniger dagegen der Slawe.

Haben wir den Humor in seinem wahren Wesen erkannt, so kann für uns kein Zweifel mehr bestehen, daß es sich in den bewußten Werken Haydns und Beethovens nur um den am Anfang stärker hervortretenden ernsten Unterton des ersten Satzes handelt, der übrigens, bei nähererem Zusehen, nicht nur dem ersten, sondern allen vier Sätzen unverkennbar gleich eigen ist. Wir sollen die ernste Einleitung gleichsam als Mahnung empfinden, das Darauffolgende nicht als eitel Lust und Jubel, sondern als heitere Gemütsruhe eines dem Schicksal gewachsenen Geistes zu betrachten. Es ist eine kraftvolle Heiterkeit, eine selbstbewußte Fröhlichkeit, die uns da entgegentritt, kein weichliches Schwelgen in dionysischem Freudentaumel. Hier heißt es in der Ausführung den richtigen Grundton zu finden und den Unterschied zwischen Freude und Humor mit vollem Verständnis auseinanderzuhalten.

Der starke äußere Kontrast zwischen Einleitung und erstem Satz bleibt natürlich bestehen. Daß derselbe nicht etwa zufällig entstand, sondern von Haydn vollkommen beabsichtigt war, beweist die Vorzeichnung d moll, während der erste Satz selbst in D dur stehend und vorgezeichnet ist. Unsere Absicht ist nicht, hier eine Analyse des Werkes zu geben, wir berühren nur einige besondere Einzelheiten. Aus der Einleitung sei als schönste Stelle das plötzliche Pianissimo am Schlusse, das nach dem Fortissimotutti ohne Pause unerwartet eintritt, genannt, eine für die damalige Zeit fortschrittliche Kühnheit. Das Thema der Einleitung selbst, das im ersten Satz nicht mehr wiederkehrt, gemahnt mit seinen mächtigen Quinten- und Quartenschritten an die so viel später entstehenden Symphoniethemen **Bruckners**!

Das Zeitmaß des prächtig und schwungvoll fließenden ersten Satzes wird vielfach als Paradeleistung des Orchesters behandelt und allzuschnell genommen, wodurch die elegische Färbung der Themen verloren geht und überhaupt der Satz unruhig und hastend wirkt, welche Stimmung ihm sicher ganz fremd ist. Unter den hervorragenden Stellen des Satzes wollen wir hier eines nach dem Quartsextakkord einsetzenden zwei Takte langen Nonenakkords auf E (mit fehlender Terz) gedenken, der sich zum Dominantseptimenakkord vor dem Eintritt des Gesangsthemas auflöst. Dieser Akkord ist in solcher Fassung eine Seltenheit in der damaligen Zeit und selbst heute noch von auffallender Wirkung. Bemerkenswert ist auch das späte Auftreten des zweiten Themas, erst knapp vor Schluß des Expositionsteils.

Haydn benützt den dritten und vierten Takt des Hauptthemas, hauptsächlich die vier klopfenden Viertel zum Aufbau einer seiner meisterhaftesten Durchführungen. Bekanntlich ist Haydn der erste und grundlegende Meister der thematischen Arbeit in der Sonatenform, wozu er sich durch seine häufigen geistreichen und lustigen Einfälle besser eignet, als der gesangreichere und vor allem mehr schwärmerische als witzige Mozart. Beethoven, der beide Eigenschaften in sich vereinigt, vermochte es wohl, Haydn auf diesem Gebiet zu erreichen, nicht aber zu übertreffen. Uebrigens erscheint Beethoven im Larghetto seiner zweiten Symphonie direkt durch den Beginn der Durchführung unserer Haydnschen Symphonie beeinflußt. Auch bei Beethoven befindet sich eine durch den geheimnisvollen klopfenden Rhythmus bei Pianoakkorden mystisch gefärbte Stelle von auch melodischer Aehnlichkeit:

Haydn: Hbl. p p Str. p usw.

Beethoven: Hbl. p Viol. Tutti usw. Fag. p Str. p

Die Einwirkung der Londoner Symphonie ist hier trotz der Verschiedenheit des Zeitmaßes unverkennbar.

Der **zweite Satz**, den wir für den schönsten langsamen Symphoniesatz von Haydn halten, ist reich an damals ganz

[1] Nämlich paarweise Bläserbesetzung einschließlich Klarinetten, Trompeten und Pauken.

ungewohnten und überraschenden Stellen romantischen Ausdrucks, in denen die Klang- und Farbenweise späterer Zeiten vorausgenommen sind. Bekannt sind Haydns Verdienste auf dem Gebiete der Instrumentierungskunst, die sich in seinen letzten Werken, von Mozart beeinflußt, noch vertiefte und vervollkommnete, was sich besonders in dieser Symphonie offenbart. Der Höhepunkt des Satzes ist der wieder viele Beethovensche Züge aufweisende Durchführungsteil mit seinen markigen Fortestellen. Wundervoll ist nachher das Abebben in den Streichern, das uns zum verträumten Flötensolo hinleitet, mit welchem wir über Beethoven hinweg ins Zeitalter der Romantik, zu Mendelssohn und Schumann versetzt werden. Die Variationen über den Hauptsatz klingen mit echt romantisch-weichen Hörnerklängen still und traumverloren aus [1].

Das Menuett ist ein lustiger, lebhafter Ländlertanz. Vor Schluß desselben leistet sich Haydn den gelungenen Scherz eines plötzlichen Abbrechens mit Generalpause gerade am Beginn der ausgelassen dahintrillernden Phrase. Ein reizender Gegensatz dazu ist das sanft rufende und wiegende Trio, das überraschenderweise in B dur steht (das Menuett in D dur).

Dem geistvollen Schlußsatz liegt ein Thema zugrunde, welches, wie Prof. Julius Major 1912 im „Merker" (Festnummer zur Wiener Musikwoche) nachgewiesen hat, einem südslawischen Volksliede entnommen ist. Diese Tatsache ist keinesfalls verwunderlich, wenn man an Haydns dreißigjährigen Aufenthalt in Westungarn beim Fürsten Esterhazy denkt, während welchem er oft genug Gelegenheit gehabt haben wird, sowohl ungarische, als auch südslawische Volksmusik aus dem nahen Kroatien kennen zu lernen. Eine besondere Untersuchung seiner Werke daraufhin würde sicher bedeutend zahlreichere Fälle der Beeinflussung seiner Tonsprache durch derartige volkstümliche Elemente nachweisen können, als wir sie bis jetzt kennen. Bekanntlich zeigt auch Beethoven in seinen Werken Einschläge fremder, besonders ungarischer Volksmusik (Eroicafinale, Bauerntanz der Pastoralsymphonie im $^{3}/_{4}$-Takt, Finale der VII. Symphonie). Bei Haydns Finalethema haben wir überdies eine ganz serbokroatisch-nationale Episode: einen liegenden Baßton und dazu eine rein einstimmig erklingende Melodie. Dies läßt an Lokalkolorit nichts zu wünschen übrig.

Der Meister verwendet das Hauptthema zu einer geistvollen Aus- und Verarbeitung, in die, wie ein ferner Chorgesang, das breit geschwungene zweite Thema einfällt, das wieder romantischen Charakter hat, besonders im Durchführungsteil, wo es lange und prächtig ausgesponnen ist. Haydn läßt die Reprise ohne jede Ueberleitung oder Kadenz, ja sogar ohne Dominantseptimenakkord unmittelbar daran anschließen, was eigentümlich wirkt. Da die Durchführung mit langen Pianissimoakkorden, zuletzt in D dur endet und die Reprise im Piano, ebenfalls in D dur, mit liegendem Baß beginnt, so wäre der Kontrast gering und unbefriedigend, wenn man nicht den letzten Teil der Durchführung etwas langsamer nehmen würde, um dann mit der Reprise im ersten Zeitmaß lebhafter einsetzen zu können, was sicher im Sinne des Tondichters liegt. Leider kommen viele Dirigenten nicht auf diesen naheliegenden Gedanken. Die Coda des Satzes ist für die damalige Zeit sehr lang und ein fröhliches Austoben der im Hauptthema aufgespeicherten ausgelassenen Stimmung.

Wenn wir noch einen kurzen Blick auf die ganze Symphonie werfen, so muß es uns mit der größten Bewunderung erfüllen, wie Haydn nahezu als Sechziger ein Werk von solcher Frische und solchem Schwunge schaffen konnte und dabei gleichzeitig alles von ihm vorher Geschaffene sowohl an Empfindungsgröße und Gedankentiefe, als auch im Fortschritt des Ausdrucks und der Verwendung orchestraler Mittel hinter sich läßt. Merkwürdig ist schließlich bei diesem Werk der Mangel jeden Anklangs an Mozart, wo doch sonst diese beiden größten Meister ihres Zeitalters als Zeitgenossen natürlicherweise viele miteinander ähnliche Züge aufweisen. Das Ausbleiben dieser Aehnlichkeiten ist ein anderer Beweis dafür, wie sehr Haydn mit diesem Werk seiner Zeit vorausgeeilt war.

[1] Bemerkenswert ist noch die Kühnheit, mit welcher Haydn sowohl im siebenten als im fünften Takt vor Schluß des Satzes d und dis aufeinanderprallen läßt, und zwar jedesmal ganz offen und in zwei Oktaven gleichzeitig!

Johann Wilhelm Häßler.

Zum hundertsten Todestage.

Von Dr. Erich H. Müller (Dresden).



Johann Wilhelm Häßler, eine der sympathischsten Musikerpersönlichkeiten in der zweiten Hälfte des achtzehnten und dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, ist heute zu Unrecht fast völlig vergessen. Und doch verdienten seine zahlreichen Klavierwerke einen Ehrenplatz in der musikalisch-instruktiven Literatur und ein liebevolles Versenken guter Dilettanten. Häßler, der am 29. März 1747 in Erfurt geboren wurde, war der Sohn des „Erfinders der wollenen Plüschmützen". Seine musikalische Begabung hatte er von der mütterlichen Seite geerbt. Sein Vater suchte sein musikalisches Streben auf jede Weise zu unterbinden, es war aber so stark, daß dies nicht auf die Dauer gelang. Schon im Alter von neun Jahren wurde er von seinem Onkel, dem Organisten Johann Christian Kittel (1732—1809), dem letzten Schüler Sebastian Bachs, im Klavier- und Orgelspiel heimlich unterwiesen. Er machte sehr schnell Fortschritte und wurde bereits als Vierzehnjähriger Organist an der Barfüßerkirche in Erfurt, seiner Vaterstadt. Sein Vater, der ihn schon von früh in der Fabrikation der Plüschmützen unterwiesen hatte, machte ihn aus diesem Anlaß zum Gesellen und schickte ihn auf die Wanderschaft. Er bestimmte Bautzen als Aufenthaltsort und ordnete an, daß der Knabe dort bei den Tanten wohnen und die Kundschaft besuchen sollte. Die musikalischen Erfolge, die der Sohn als Pianist und Klavierlehrer hatte, bewogen den Vater, ihn nach Erfurt zurückzurufen. Er blieb nun in seiner Vaterstadt und führte auch nach des Vaters Tode das Geschäft weiter, damit sich und seiner Mutter den Unterhalt verdienend. Seine freie Zeit aber widmete er stets der Musik. Als er sich dann mit Sophie Kiel vermählt hatte, begann er von 1771 an eine lebhafte Reisetätigkeit, bei der er sowohl als Pianist wie als Kaufmann große Erfolge erzielte. Er besuchte dabei Philipp Emanuel Bach in Hamburg und Johann Adam Hiller in Leipzig, der ihn zur Komposition seiner ersten Sonaten anregte. Nach dem Vorbild von Hillers „Liebhaberkonzerten", aus denen später die „Gewandhauskonzerte" entstanden, richtete Häßler 1780 in Erfurt Solistenkonzerte ein, die er mit Bachs berühmtem „Heilig" eröffnete. Seine Gattin, die als Sängerin einen guten Namen hatte und auch als Komponistin kleiner Klavierwerke bekannt wurde, wirkte dabei des öftern mit.

Nachdem er sich schließlich entschlossen hatte, die Mützenfabrik aufzugeben, lebte er ganz seiner Kunst: unterrichtend, komponierend, dirigierend und konzertierend. Auch eröffnete er eine musikalische Leihbibliothek, in der schon früh Mozarts und Haydns Werke zu haben waren. Trotz anscheinender Blüte seiner Unternehmungen kam aber Häßler doch in Geldverlegenheit und entschloß sich daher wieder als Pianist zu reisen. Und so findet man ihn denn auch 1789 in Dresden, wo er mit Mozart zusammentraf. Häßler glaubte sich Mozart überlegen und man wollte wissen, daß er eigentlich beabsichtigt hatte, nach Wien zu gehen, „um dem Wiener musikalischen Publikum in einem Wettstreit mit dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, so stark er auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne". Mozart berichtet über das Zusammentreffen mit ihm am 16. April 1789 seiner Frau: „Nun mußt du wissen, daß hier ein gewisser Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da (als Mozart nachmittag in Anwesenheit des russischen Gesandten Beloselski, des Kapellmeisters Naumann und des Fürsten Lichnowsky die Silbermannsche Orgel in der Hofkirche spielte); — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Klavier. Nun glauben die Leute hier,

weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale stufenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulation vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer (eine seiner Schülerinnen, über die er schrieb [27. Juni 1781]: ‚spielt zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles') ebenso stark, Du kannst Dir nun vorstellen, daß seine Schale ziemlich sank." —



Johann Wilhelm Häßler.

Mozarts Urteil erscheint sehr streng, denn Häßler galt seinerzeit als einer der besten Organisten und Klavierspieler, dessen Fingerfertigkeit man ebenso erstaunlich fand, wie seinen feurigen Vortrag. Schrieb doch Caroline von Humboldt an Schiller (18. November 1788): „Mit Vergnügen hörte ich Häßlern spielen. Das Klavier gibt einen rührenderen und graziöseren Ton unter seiner Hand und sein Ausdruck ist sehr lebhaft und wahr." Mayer berichtet, er habe sich „die Fertigkeit geschaffen, in das hinreißendste Prestissimo einen Ausdruck zu legen, der an Weichheit und Rührung dem Adagio wenig nachgab". Und Schiller behauptete gar (Brief an Körner 18. August 1787), daß er „meisterhaft" spiele. 1791/92 finden wir Häßler in England, wo er in einem Hofkonzert und den Salomon-Konzerten als Klavierspieler, in einem Konzert in der deutschen Kirche (Savoy-Chapel) als Orgelspieler auftrat. Am 30. Mai 1792 gab er ein Konzert, das Haydn dirigierte, und in dem er ein eigenes und ein Mozartsches Klavierkonzert spielte. Auch wurde am gleichen Abende eine neue Kantate von ihm für Chor und Soli aufgeführt. Er begab sich dann nach Rußland, wo er noch Ende des Jahres in Petersburg eine Anstellung als Hofkapellmeister mit 1000 Rubel Gehalt erhielt, auch floßen ihm durch Klavierunterricht, den er hauptsächlich Damen der Hofgesellschaft erteilte, reichliche Nebeneinnahmen zu. Aus unbekannten Gründen entsagte er aber seiner Stellung und ging 1794 nach Moskau, wo er bis zu seinem Tode, der am 29. März 1822 erfolgte, lebte. Seine Gattin, die in Erfurt geblieben war, setzte die Konzerte, die sie selbst dirigierte, und den Notenverleih fort, mußte aber beides infolge des ersten Koalitionskrieges einstellen. Sie reiste nach Moskau, wo sie sich nicht einleben konnte, und kehrte schon 1798 wieder nach Erfurt zurück; dort errichtete sie ein Mädchenpensionat, das sie bis zu ihrem Tode führte. Häßler dagegen fühlte sich sehr wohl in Rußland und begann ein neues Schaffen, das er auch äußerlich dadurch kennzeichnete, daß er seine Werke mit Nr. 1 begann. Er brachte es in den letzten Jahren auf 50 Opuszahlen, allerdings sind dabei viele ältere Werke, die er nur neu bearbeitet hatte, eingerechnet. Seine Werke sind ziemlich vollständig in der Gothaer Bibliothek erhalten, auch besitzen wir von ihm eine launige Selbstbiographie, die im zweiten Teil seiner sechs leichten Sonaten 1786 erschien und einer Neuausgabe wert wäre.

Häßlers Schaffen litt in der Frühzeit unter dem Zwange, leicht spielbare Musik für Dilettanten schreiben zu müssen, um sich ein Absatzgebiet dafür zu schaffen. Erst in Rußland konnte er sich völlig frei entwickeln. Einige seiner Werke, wie die „Grande Gigue" (Op. 31, d moll), zeigen sowohl im Technischen wie im Inhalt starken Einfluß Johann Sebastian Bachs. Auch Philipp Emanuel Bachs Art wirkte auf ihn beträchtlich ein, denn nur so ist es zu verstehen, daß unter den 115 Stücken, die die Bibliothek des Kölner Konservatoriums unter Philipp Emanuels Namen aufbewahrt, weitaus der größte Teil von Häßler stammt. In der späteren Zeit wurde er allerdings selbständiger und seine Werke begannen originelleres Gepräge zu bekommen. Er schrieb hauptsächlich Klaviermusik, darunter außer Werken für zwei Hände auch solche für drei und vier. Sein Klavierstil ist eine direkte Fortsetzung des Mannheimers, wie wir ihn bei Karl Stamitz, Eichner und Schober finden. In manchen seiner Sonaten wird man aber an die großen Formen Beethovens durch Tiefe und Wärme der Empfindung gemahnt. Vortrefflich sind seine langsamen Sätze, denen auch wir noch durch die Ausdrucksstärke und die minutiöse Zeichnung, die sie aufweisen, starke Eindrücke abzugewinnen vermögen. In seinen Rondos zeigt er viel Lebensfrische und einen gesunden Humor. In seinen Pièces caractéristiques (Op. 27) erweist er sich als Vorläufer Robert Schumanns; sie wirken durch geistvolle Harmonik und pikante Rhythmik. Ein als Op. 50 erschienenes Klavierkonzert, das technisch keine besonderen Schwierigkeiten bietet und auf das unsere Herren Konservatoriumsdirektoren nachdrücklichst hingewiesen seien, schließt sich im allgemeinen der Mozartschen Form an, zeigt aber doch schon eine recht selbständige Orchesterbehandlung. Seine wenigen Gesangswerke sind sehr gut für die Stimme geschrieben und weisen viele Züge tiefer Innerlichkeit auf, wie sie Häßler eignete. Daß sein Schaffen nicht die Beachtung gefunden hat, die ihm gebührte, hat seine Ursachen darin, daß Häßler den Fehler machte, sie im Selbstverlag erscheinen zu lassen, und daß die vollständigste Sammlung seiner Werke, die sein Sohn Karl Elias zusammengebracht hatte, der eine Gesamtausgabe besorgen wollte, aber auf Wunsch des Vaters unterließ, ebenso wie die Platten seiner in Rußland gestochenen Werke Bränden zum Opfer fielen. Hinzu kommt, daß es damals sehr schwierig war, gedruckte Noten aus Rußland auszuführen. Es erscheint zweifellos, daß sein Schaffen, das so echt deutsch ist, sich auch heute noch neue Freunde erwerben würde, wenn es leichter zugänglich wäre, bietet es doch eine Fülle liebenswürdiger Züge und eine reiche Melodik und Rhythmik.

Brahms und Wagner.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

(Fortsetzung.)

Wagner soll dieses Schreiben Brahms', dem daran gelegen war, auf den von seinem Standpunkte aus rechtmäßigen Besitz der Handschrift, sowie auf seine Gründe wegen ihrer bisher nicht erfolgten Herausgabe hinzuweisen, in ziemlichen Aerger versetzt haben. Die Stelle vom „Kirschenessen", wohl eine Anspielung Brahms' auf die Begegnung in Wien und ihre schon erwähnte polemische Verwertung durch Wagner, dürfte besonders dazu beigetragen haben. Andererseits aber zeigte Brahms Wagner mit der Bitte, die Meistersinger als Entschädigung zu erhalten,

auch sein Interesse für dessen Schöpfungen, wenngleich dieses Tauschverlangen vielleicht ein wenig sonderbar anmutet. Die Erregung Wagners hielt denn auch nicht lange an, denn Brahms empfing von ihm bald darauf den nachstehenden Antwortbrief:

„Geehrtester Herr Brahms!
Ich danke Ihnen sehr für das soeben zurückerhaltene Manuskript, welches sich allerdings, da es seinerzeit in der Pariser Kopie sehr übel hergerichtet wurde, durch äußere Anmut nicht auszeichnet, mir aber — außer allen empfindsamen Gründen — deswegen von Wert ist, weil es vollständiger ist als die damals von Cornelius mit einem großen Strich versehene Abschrift.
Es tut mir nun leid, Ihnen statt der gewünschten Meistersinger-partitur (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen ist) nichts Besseres als ein Exemplar der Partitur des Rheingold anbieten zu können; ohne Ihre Zustimmung zu erwarten, sende ich Ihnen dieses heute zu, weil es sich dadurch auszeichnet, daß es das Prachtexemplar ist, welches Schott seinerzeit auf der Wiener Weltausstellung prangen ließ. Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen seien: das Rheingold wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolgen der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.
Hochachtungsvollst grüßt Sie
Ihr sehr ergebener und verpflichteter
Bayreuth, 26. Juni 1875. Richard Wagner."

Es ist dies der interessante Brief, der, wie in der Einleitung dieser Arbeit bereits angedeutet wurde, den Respekt Wagners vor dem Musiker Brahms verrät und zugleich zeigt, daß es Wagner nicht gänzlich gleichgültig war, wie sein vermeintlicher Gegner über seine Arbeiten dachte. Mit dem Passus vom Vergleich seiner Musik mit Theaterdekorationen zielt Wagner auf eine Kritik Hanslicks, die diesen Ausdruck gebraucht hatte. Es ist interessant zu lesen, wie Wagner, bemüht, diesen Vorwurf Brahms gegenüber zu entkräften, auf die thematische Arbeit der weiteren Partituren des Rings hinweist. Wie es heißt, hatte er anfangs sogar vor, eine Partiturseite aus Siegfried eigens für Brahms abzuschreiben und sie als Widmung beizulegen. Er unterließ dies aber dann und versah das prächtige, in Leder mit Goldschnitt gebundene Exemplar der Rheingold-Partitur mit der einfachen Widmung: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierter Ersatz für ein garstiges Manuskript. Bayreuth, 27. Juni 1875. Richard Wagner." Wenn trotzdem bei Glasenapp von einem von Brahms erbetenen und auch erhaltenen handschriftlichen Notenblatte Wagners die Rede ist, so geht dies aus Brahms' beiden Schreiben jedenfalls nicht hervor.

Brahms bedankte sich für Wagners Sendung mit folgendem Briefe:

„Verehrtester Herr!
Sie haben mir durch Ihre Sendung eine so außerordentliche Freude gemacht, daß ich nicht unterlassen kann, Ihnen dies mit wenig Worten zu sagen, und wie von Herzen dankbar ich Ihnen bin für das prachtvolle Geschenk, das ich Ihrer Güte verdanke. Den besten und richtigsten Dank sage ich freilich täglich dem Werk selbst — es liegt nicht ungenützt bei mir. Vielleicht reizt dieser Teil anfangs weniger zu dem eingehenden Studium, das Ihr ganzes großes Werk verlangt; dieses Rheingold aber ging noch besonders durch Ihre Hand, und da mag die Walküre ihre Schönheit hell leuchten lassen, daß sie den zufälligen Vorteil überstrahle. Doch verzeihen Sie solche Bemerkung! Näher liegt wohl die Ursache, daß wir schwer einem Teil gerecht werden, daß uns über ihn hinaus und das Ganze zu sehen verlangt. Bei diesem Werke gar bescheiden wir uns gern noch mehr und länger.
Wir haben ja den, wohl ergreifenden, doch eigentümlichen Genuß — wie etwa die Römer beim Ausgraben einer riesigen Statue —. Ihr eines Werk sich teilweise erheben und ins Leben treten zu sehen. Bei Ihrem undankbaren Geschäft, unserem Erstaunen und Widerspruch zuzusehen, hilft dann freilich einzig das sichere Gefühl in der Brust und eine immer allgemeiner und größer werdende Achtung, welche Ihrem großartigen Schaffen folgt.
Ich wiederhole meinen besten Dank und bin in ausgezeichnetster Verehrung
Ihr sehr ergebener
Joh. Brahms."

Das außerordentlich höfliche Dankschreiben zeigt, wie Brahms dem Rheingold als Komposition gegenüber nicht unkritisch war; zugleich aber beweist es auch wieder, in schönen Worten ausgedrückt, die Hochschätzung, die Brahms dem Schaffen Wagners entgegenbrachte. Diese Manuskriptangelegenheit ist hier deshalb so ausführlich dargestellt worden, weil es sonst für den Leser unmöglich sein würde, sich ein Urteil darüber zu bilden, zugleich aber auch, weil die deswegen zwischen Brahms und Wagner gewechselten Briefe ihre einzige Korrespondenz bleiben sollten. Zurückblickend auf den ganzen Vorfall, der jedenfalls für beide Teile nicht sehr angenehm war, darf vom Standpunkte des unbefangenen Beurteilers wohl gesagt werden, daß Brahms' Verhalten hierbei nicht ganz einwandfrei war. Nach den von Cornelius und Frau v. Bülow in der Angelegenheit an ihn gerichteten Schreiben wäre zumindest wohl ein sachlich aufklärendes Wort von ihm zu erwarten gewesen, um so mehr, als ihm selbst als Musiker der Wert eines noch ungedruckten Manuskriptes für dessen Urheber bekannt sein mußte. So aber berührt es eigentümlich, wenn er auf die Briefe von Wagners späterer Gattin gar nicht, auf den Cornelius' aber erst nach langem Zögern antwortet und mit wunderlicher Hartnäckigkeit, alle Gründe zur Herausgabe der Handschrift einfach mißachtend, erklärt, sie auch weiterhin behalten zu wollen, und es nach Jahren eines dringenden Schreibens Wagners bedurfte, ihn zur Herausgabe des Manuskripts zu bewegen. Das Verhalten Brahms' erscheint auch dann noch seltsam, wenn man als Entschuldigung dabei in Betracht zieht, daß er als Liebhaber von Manuskripten das wertvolle Wagnersche Stück gern in seiner Sammlung behalten hätte, freilich wohl eben nur als Sammler und kaum des Inhalts wegen, da ja eine Musik, wie die des Venusbergs, wie dies auch aus einer brieflichen Aeußerung, wo er von „Venusberg-Wirtschaft" spricht, hervorgeht, seinem Empfindungskreise völlig entgegengesetzt war.

Dieses Manuskriptintermezzo war die letzte Berührung beider Meister; sie sollten sich danach weder brieflich noch persönlich noch einmal nahe kommen. Sie sahen sich in diesem Jahre wohl auch zum letzten Male, und zwar, als Wagner während seines im November 1875 zur Neueinstudierung seines Tannhäuser in Wien stattfindenden Aufenthalts einen Hellmesbergerschen Quartettabend besuchte, an dem auch ein Klavierquartett Brahms' zum Vortrage gelangte, dessen pianistischen Teil der Komponist selbst ausführte.

Brahms' Interesse für die Schöpfungen Wagners blieb auch fernerhin stets rege. So beabsichtigte er mehrfach, die Bayreuther Festspiele zu besuchen. Wie ernstlich er z. B. daran dachte, nach Bayreuth zu fahren, um den Parsifal zu hören, zeigt der Brief an seinen Verleger Simrock vom 30. Juli 1882:

„Sollten Sie nun wirklich nach Bayreuth wollen, so ginge ich nämlich sehr gern mit! Und wenn Sie wollen, nur glaube ich, möchte es gut sein, sich bald zu entschließen. Vom 6ten an kann ich jeden Tag — möchten Sie also flugs 2 Billette und 2 Logis bestellen und mich den Tag wissen lassen, so wäre ich Ihnen sehr dankbar. Zweimal hatte ich schon Freibillette und konnte nicht!"

In derselben Zeit schreibt er ferner an Bülow:

„Daß ich aber mit Bayreuth so garnicht zum Entschluß kommen kann, ist doch wohl ein Zeichen, daß das „Ja" nicht heraus will. Ich brauche kaum zu sagen, daß ich die Wagnerianer fürchte und daß diese mir die Freude am besten Wagner verderben könnten. Ich weiß noch nicht, was ich tue, und ob ich nicht meinen Bart benutze, mit dem ich noch immer so hübsch anonym herumlaufe."

Es kam jedoch infolge äußerer Hindernisse niemals zu einem Besuche der Bayreuther Aufführungen. Ein schöner Zug war es, daß Brahms, als im Februar 1883 die Nachricht vom Tode Wagners bekannt wurde — er befand sich mit Bülow in Meiningen — sofort einen prächtigen Lorbeerkranz nach Bayreuth sandte. Fanatische Gegner Brahms' bekamen es fertig, dieser menschlich schönen Handlung einen häßlichen Beweggrund unterzulegen. So erzählte er gelegentlich v. d. Leyen: „Als Wagner starb, war es mein erstes Gefühl, einen schönen Kranz für sein Grab nach Bayreuth zu senden. Denken Sie, selbst das ist mir falsch ausgelegt worden, als Hohn, Spott oder dergleichen. Es ist wunderbar, wie weit die Taktlosigkeit und Verblendung der Menschen gehen kann."

Wie schon zu Anfang dieser Arbeit gesagt wurde, sind uns eine Anzahl wichtiger Aeußerungen Brahms' über die Kunst Wagners überliefert. Es sollen von ihnen, schon des Raumes wegen, hier nur die besonders bemerkenswerten, charakteristischen angeführt werden. Brahms' Auslassungen über Wagner sind fast durchgehends allgemein gehalten; über Einzelheiten der Wagnerschen Werke hat er sich nur äußerst selten ausgesprochen.

An die Spitze aller dieser Brahmsschen Aeußerungen läßt sich am besten jene bekannte, häufig angeführte Stelle aus einem Briefe an den ihm befreundeten Schweizer Dichter Widmann setzen, da sie, wie kaum eine andere ein wichtiges Werturteil Brahms' über das Schaffen Wagners abgibt. Brahms, der sich als Freund Widmanns im Sommer 1888 bei diesem in Bern aufhielt, hatte sich durch einen Artikel verletzt gefühlt, den Widmann als stellvertretender Redakteur des „Berner Bund" über einen ihm „zu waidmännisch erscheinenden Ausdruck" des damals jungen Kaisers Wilhelm II., der von diesem in einer Rede gebraucht worden war, geschrieben hatte. Es kam deswegen zu unerquicklichen politischen Erörterungen zwischen beiden, die sogar ihr freundschaftliches Verhältnis bedrohten. „Der Vorfall hatte wenigstens das eine Gute," erzählt Widmann dann weiter, „eine schriftliche Aeußerung von Brahms über Richard Wagners Werke hervorzurufen, die durch die darin implizite ausgesprochene Wertung der Wagnerschen Opern den Beweis leistet, wie unrichtig es ist, zu glauben, Brahms habe, bei allem Antagonismus der beiderseitigen Kunstprinzipien, die enorme Bedeutung Wagners nicht begriffen oder nicht gewürdigt. In jenem fünf Seiten langen Briefe vom 20. August 1888 schrieb mir nämlich Brahms u. a.: ‚So übt man eben Kritik über alles, was aus Deutschland kommt; die Deutschen aber selbst gehen darin voran. Das ist in der Politik wie in der Kunst. Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes wie die Wagnerschen Werke, damit Sie und Wendt[1] und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeistern.' Das ist ein wertvoller Ausspruch des einen deutschen Meisters über den anderen. Bleibt auch die Tatsache, daß Brahms als Vertreter der absoluten Musik für seine Kunstausübung ganz andere Grundsätze als die Wagnerschen befolgte, selbstverständlich unerschüttert, so weiß man nun doch, daß er die ideal gedachten und geschaffenen Werke Wagners für etwas Großes hielt, auf das Deutschland stolz sein konnte. Hiermit stimmte es gut überein, daß er in demselben Sommer, als wir eines Morgens in meinem, noch vom Nachttau feuchten Garten spazierten, sich selbst den besten Wagnerianer nannte, indem er mit einem bei ihm selten hervorbrechenden, aber wahrlich berechtigten Selbstgefühl hervorhob, sein Verständnis Wagnerscher Partituren werde doch wohl tiefer gehen als das irgendeines Mitlebenden." Daß in der Kenntnis von Wagners Partituren es wenige Wagnerianer mit Brahms hätten aufnehmen können, wird auch von A. Steiner berichtet.

Das Gefühl für den Wert der Wagnerschen Kunst spricht aber schon aus der Stelle eines Briefes, den Brahms am 29. Dezember 1862, also nach dem von Brahms gehörten ersten Wiener Konzert Wagners, an seinen Freund Joachim schrieb: „Wagner ist hier und ich werde wohl Wagnerianer heißen, hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gebracht wird gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen." Von ähnlicher Bedeutung ist ein Ausspruch Brahms', den A. Door[2] mitteilt: „Er sprach voll Ernst und mit Feuereifer von dem großen Einfluß, den Richard Wagner auf den musikalischen Geschmack unserer Zeit gewonnen: und die Objektivität, zu der ihn der Antagonismus der beiderseitigen Kunstprinzipien zwang, fand eine bewundernswerte Formulierung. Er sagte u. a.: Wagner, das ist jetzt der Erste. Da kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet momentan vor seiner Bedeutung, die nicht so leicht einer begreift oder würdigt, so wie ich, und gewiß am allerwenigsten die Wagnerianer!"

Ein bemerkenswertes Wort Brahms' über Wagners Musik teilt Brahms' Freund Rudolf v. d. Leyen in seinen Erinnerungen an den Meister mit. Hiernach erzählte Brahms im Jahre 1884 auf dem Düsseldorfer Musikfest während einer Pause, nachdem soeben ein glänzendes Orchesterstück Wagners vorübergerauscht war, von seiner kurz vorher mit v. d. Leyen nach Oberitalien gemachten Reise und erwähnte besonders, wie herrlich im Garten der Villa Carlotta am Comer See, wo sie beim Herzog von Meiningen zu Gaste waren, die Nachtigallenchöre geklungen hätten; er sagte dann — nach v. d. Leyens Bericht — wörtlich: „Heute früh ging ich nun hier allein an den Rhein, der Nebel lag tief und kalt auf den Wassern, schmutzig und trübe floß der Strom vorüber, da — plötzlich — hörte ich aus der Ferne den Gesang e i n e r Nachtigall, — — — es braucht ja nicht alles von Wagner zu sein!" — Aus diesem Vergleich allein der Wagnerschen Musik mit Nachtigallenchören, fügt v. d. Leyen dann hinzu, könne man schon zur Genüge Brahms' Urteil über seinen großen Zeitgenossen erkennen.

Brahms' Biograph Kalbeck, der ebenfalls diesen Ausspruch anführt, ist bezüglich dessen Auffassung jedoch anderer Meinung. Er glaubt aus dem Ausdruck „Nachtigallen c h ö r e" einen „bedingten Tadel" herauslesen zu sollen, den Brahms anscheinend mit Bezug auf die e i n e Nachtigall, mit der er sich in seinem Liede „Waldeinsamkeit" begnügt habe, gegen Wagner habe aussprechen wollen. Diese Auffassung mit dem Hinweis auf das Lied erscheint reichlich gesucht, wenn nicht spitzfindig. Kalbeck führt gleichzeitig noch einen Bericht der erwähnten Szene von Ludwig Wüllner an, der Ohrenzeuge jener Unterhaltung war: „Brahms war direkt von der Villa Carlotta am Lago di Como . . . . an den Rhein gereist und erzählte nun an einem Vormittag während einer Probe im Garten der Tonhalle einem Freundeskreise von der Pracht des Comersees und der Villa Carlotta. Vor allem schwärmte er von der unglaublichen Pracht der Vegetation, der himmlischen Luft, dem tiefblauen Himmel und den zahllosen Nachtigallen im Parke der Villa. Und dann setzte er hinzu (natürlich nicht ganz wörtlich): ‚Als ich nun neulich hier ankam, ging ich noch abends den gelben Rhein stromabwärts hinunter — es war ein trüber, verhängter Abend — — und ganz von ferne sang e i n e Nachtigall — — ja, ja — es war a u c h schön, und es tat einem wohl — — man kann ja auch nicht i m m e r Wagnersche Musik hören!' Den letzten Satz hatte er kurz abbrechend gesagt. Ich glaube nicht, daß die Pointe von a l l e n Hörern verstanden wurde, so schnell brach er ab." Soweit Wüllners Bericht. Bei einer unvoreingenommenen Beurteilung desselben würde Brahms etwa haben sagen wollen: Wagners Musik in ihrer Fülle ist gewiß schön; es gibt aber auch noch anderes Schöne, wenn auch häufig mit schlichteren, zarteren Reizen. So aufgefaßt könnte man wohl von einem bedingten L o b e Wagners durch Brahms, nicht aber von einem bedingten Tadel sprechen.

Leyen erzählt ferner, daß ihm auch aus anderen Aussprüchen Brahms' dessen Urteil über Wagner klar geworden sei. „Wie manches Mal habe ich von ihm gehört, wenn im Freundeskreise die Meinungen über Wagner hin und her gingen: ‚Ich bin ja ein viel älterer Wagnerianer als ihr alle zusammen!' Und sicher kannte er genau jede Note Wagnerischer Partituren." Für Brahms' allgemeines Verhalten Wagner und seiner Kunst gegenüber ist ferner charakteristisch, was Fr. v. Hausegger von Brahms, in seinem Gedenkaufsatze über ihn, berichtet: „Auch mit seinen Ueberzeugungen, insbesondere Wagner gegenüber, war er zurückhaltend. Ich habe ihn stets nur mit Hochachtung von Wagner sprechen gehört."

Nicht wenig aber spricht auch für Brahms' aufrichtige und parteilose Anerkennung des Bedeutenden in Wagners Kunst, daß er Tadlern gegenüber Wagner stets zu verteidigen pflegte; es wurde hierauf schon gelegentlich seines Besuches der Münchener Walkürenaufführung im Jahre 1870 hingewiesen. So erzählt der doch in dieser Beziehung gewiß unverdächtige

[1] Schuldirektor in Karlsruhe, mit Brahms befreundet.
[2] Die Musik, Zeitschr., Brahms-Heft.

Hanslick: „Oft hörte ich ihn für Wagner eintreten, wenn Borniertheit oder dummdreiste Ueberhebung sich in verächtlichen Schmähungen gegen jenen gefiel. Er kannte und anerkannte vollständig die glänzenden Seiten Wagners." Nicht minder wichtig ist das Zeugnis Hans v. Bülows aus dem Jahre 1882, der zu dieser Zeit gewiß nichts weniger mehr als ein einseitiger, leidenschaftlicher Wagnerianer war. Er schrieb in dem genannten Jahre an Davidsohn in Berlin: „Uebrigens hat Wagner keinen eingefleischteren Bewunderer als Brahms. Fragen Sie ihn, fragen Sie verschiedene seiner Freunde, von denen er mit einigen darob sogar auseinander gekommen ist." Ein weiteres Beispiel dafür, daß Brahms bei Wagner herabsetzenden Urteilen dessen Partei zu ergreifen pflegte, ist ferner das folgende von A. Pilcz [1] mitgeteilte. Brahms nahm hiernach gelegentlich eines Konzertes, als man über Wagners Kaisermarsch absprechend urteilte, den Komponisten Freunden gegenüber in Schutz, indem er sagte, daß „die Idee, gewissermaßen den Festzug nachzuahmen, ihn dumpf aus der Ferne näher kommen, dann die Zurufe des Volkes immer mächtiger anschwellen zu lassen usw., freilich eine Verirrung sei, aber doch die Verirrung eines großen Künstlers." Auch Brahms' Standpunkt zu der einmal in seiner Gegenwart erörterten Frage, ob Wagner imstande gewesen sei, eine regelrechte Symphonie zu schreiben, verdient hier Erwähnung. Brahms bejahte diese Frage entschieden und wies zum Beweise dessen auf das Meistersingervorspiel hin. — Einmal lehnt Brahms auch einen — in den siebziger Jahren häufigen — Vergleich Wagners mit dem Wiener Farbenkünstler Makart ab, diesem Schöpfer blendender, prunkvoller, aber hohler, theatralischer Malereien, und schreibt 1874 an A. Schubring: „Makart ist und kommt wohl nicht so weit, daß er verdiente, mit Wagner zusammen genannt zu werden".

Wenn Brahms sich so über das Wagnersche Schaffen im allgemeinen mit neidloser, unparteiischer Anerkennung äußerte, so sind auch seine bekanntgewordenen Urteile über einzelne Werke Wagners in keinem wesentlich anderen Tone gehalten; leider sind uns solche, wie schon früher gesagt wurde, nur in sehr geringer Anzahl überliefert. Mit Bezug auf die Lieder des Sängerkriegs im Tannhäuser schreibt er einmal an seinen Freund J. O. Grimm, als dieser ihm Gesänge eigener Komposition sandte: „Dem Minnelied kann ich nicht gut werden. Der Schwung ist doch kein rechter, so wenig als in Wagners Minnesängen." Die Musik des Venusbergs war wohl kaum nach seinem Geschmack, sein schon erwähntes briefliches Wort von der „Venusberg-Wirtschaft", die vielleicht mancher in seinem „Rinaldo" vergeblich erwartet habe, sagt jedenfalls genug. Sehr sympathisch war ihm dagegen Lohengrin; so erzählt Steiner in seiner, mit manchen Erinnerungen an den Meister durchflochtenen Arbeit über Brahms, daß er für dieses Wagnersche Werk „aufrichtige Bewunderung" gehabt habe. Die „Extravaganzen" des Tristan jedoch lagen seinem Empfinden ferner, wenn er auch die großen lyrischen Schönheiten des Werkes voll und ganz zu würdigen wußte. Kalbeck berichtet, Brahms habe, als Cornelius und Tausig in Wien den Tristan in Gegenwart Brahms' am Klaviere durchnahmen, mit „Schauder und Entzücken" zugehört. Wie dieser Biograph Brahms' ferner erzählt, erklärte Brahms mit Bezug auf seine in ihrer Gesamthaltung nicht gerade günstige Kritik des genannten Wagnerschen Musikdramas, die jedoch die Schönheit der ruhevollen lyrischen Stellen des zweiten Aktes, die glücklichen tonmalerischen Schilderungen, die vollendete Instrumentation des Werkes und noch einiges andere mit Anerkennung hervorhob, daß er „jedes Wort" dieser Kalbeckschen Besprechung „unterschriebe". Diese Mitteilung verdient bei Brahms' ganzer musikalischer Veranlagung wohl Glauben; eine Musik „aufgeregten Charakters" — ein von ihm brieflich gebrauchter Ausdruck — liebte er nicht. Ueber den Tristan teilt uns der mit Brahms befreundete Konzertsänger Henschel ferner eine etwas merkwürdige, nicht ganz klare Aeußerung Brahms' mit. Hiernach sagte dieser, daß er den „ganzen Tag verstimmt sei", wenn er morgens die Tristan-Partitur angesehen habe, und zwar im Gegensatz zur Partitur der Götterdämmerung, wenngleich ihn deren Lektüre auch nicht immer erfreue [1]. Wie Brahms über den Nibelungenring als Schöpfung im ganzen dachte, geht aus dem im vorigen Abschnitt mitgeteilten Briefe an Widmann hervor. Die Dichtung des Werkes scheint ihm freilich weniger sympathisch gewesen zu sein. So erzählt der soeben erwähnte Sänger Henschel, der sich über die mit Brahms verbrachten Stunden Tagebuchaufzeichnungen machte, daß er erklärte, als Drama interessiere ihn der Nibelungenring nicht, auch Goethes Tasso sei übrigens als Drama wirkungslos. „Und dann diese gespreizte Sprache!" sagte Brahms weiter, indem er eine Stelle aus der Götterdämmerung deklamierte. Ferner fragte er Henschel: „Was eigentlich mit dem Ringe geschieht, wissen Sie's?" Und später nochmals: „Wenn ich nur in aller Welt wüßte, was aus dem Ringe wird und was Wagner damit meint? Vielleicht das Kreuz? Ich bin durchaus kein Verehrer des Kreuzes, aber da wüßte man doch, wo hinaus. Hebbel in seinen ‚Nibelungen' hat es gewagt, am Ende meint es Wagner auch. Es wäre ja in der Tat ein Gedanke, daß die Götterwirtschaft damit ein Ende hat." Wesentlich anders stand er jedoch der Musik des Rings gegenüber. Sein zurückhaltendes Urteil über das musikalisch ja hinter den übrigen Teilen der Tetralogie zurückstehende Rheingold, das freilich noch keine Mißachtung bedeutet, lernten wir in seinem zweiten Schreiben an Wagner kennen. Es wird von Henschel bestätigt; nach einer seiner Aufzeichnungen sagte Brahms zu ihm, als er 1876 zu den Festspielen fahren wollte: „Ich weiß im voraus, daß Sie schwärmen werden, und es ist auch nicht anders möglich. Auch ich werde von Walküre und Götterdämmerung gepackt — aus Rheingold und Siegfried mache ich mir nicht viel." Daß die Schönheiten der Walküre, besonders die des ersten Aufzuges, Eindruck auf ihn machten, erfuhren wir schon bei Erwähnung seines Besuchs der Münchner Aufführung im Jahre 1870. Gelegentlich eines Konzertes äußerte er ferner, wie A. Pilcz mitteilt, daß Stücke wie Walkürenritt und Feuerzauber eine „ganz gewaltige Kraft" bewiesen. Und bezüglich der Götterdämmerung bemerkt er zu Henschel, als dieser ihm auf seinen Wunsch die Partitur des Werkes gebracht hatte, daß sie ihn „interessierte und fesselte" und doch „eigentlich nicht immer erquicklich sei". Ueber den Parsifal ist eine Aeußerung Brahms' leider nicht bekannt.

(Schluß folgt.)

[1] Die Kultur. Wien 1910.

[1] Von Kalbeck mitgeteilt.

Bearbeitung der Streichquartette Beethovens

für Klavier zu zwei Händen, ein Klaviersatzproblem.

Besprochen von August Stradal.



Der freundlichen Einladung der Schriftleitung, dieses Klaviersatzproblem zu besprechen, nachkommend, will ich zunächst den Versuch F. Liszts, der dieses Problem lösen wollte, erörtern. Liszt sprach anläßlich seiner Bearbeitungen (Klavierpartituren) der Symphonien Beethovens in einem Briefe vom 16. November 1863 (Monte Mario, Madonna del Rosario, Rom) den Herren Breitkopf & Härtel gegenüber die Absicht aus, auch Beethovens Quartette „dem häuslichen Herd des Klavieres anzubequemen und sie gleichsam zu einem Mittelglied in der catena aurea des Meisters zwischen seinen Sonaten und Symphonien auszuarbeiten." Am 4. Oktober 1866 teilte aber Liszt denselben Herren mit: „Es ist für mich sehr demütigend, gestehen zu müssen, daß ich ungeschickterweise in der Bearbeitung der Beethovenschen Quartette stecken geblieben bin. Nach mehrfachen Versuchen erlangte ich nur etwas ganz unspielbares — oder fades Zeug. — Nichtsdestoweniger gebe ich mein Vorhaben nicht auf und will später nochmals probieren,

dieses Klaviersatzproblem zu lösen. Falls es mir glückt, theile ich Ihnen sofort mein „Heureka' mit."

Die Absicht Liszts kam aber nicht zur Ausführung, was um so unverständlicher ist, als er das Septett Beethovens (Op. 20) — wohl noch schwieriger als ein Quartett zu bearbeiten — in unerreichter Weise für Klavier zu zwei Händen bearbeitet hat. Liszt besprach in den Unterrichtsstunden mehrmals dieses Klaviersatzproblem der Quartette und zwar zuerst in Rom, Winter 1885/1886, als der deutsche Botschafter, Baron Keudell, dem Meister eine Klavierbearbeitung des berühmten d moll-Quartettes von Schubert vorgespielt hatte. Diese Bearbeitung Keudells war nur für diesen spielbar, da er ungeheuerlich große Hände und eine kolossale Spannkraft besaß. Ein anderer mit normalen Händen hätte diese Bearbeitung nicht spielen können. — Dann berührte Liszt wieder das Problem, als Moriz Rosenthal das Scherzo der Neunten, August Göllerich die Ballszene und ich den Hinrichtungsmarsch und den Hexensabbath aus der phantastischen Symphonie von Berlioz (alles in seinen Bearbeitungen) vorgespielt hatten. Bei diesen Gelegenheiten erzählte Liszt, daß er die Absicht hatte, die Quartette Beethovens für Klavier zu zwei Händen zu bearbeiten, daß er aber davon abstand, da in vielen Fällen eine Verlegung der in weiter Distanz stehenden Stimmen nicht möglich sei und diese Stimmen, in richtiger Lage am Klavier gebracht, die Bearbeitung unspielbar machen. Liszt meinte, daß nur eine ganz getreue Bearbeitung dieses Klaviersatzproblem lösen könne, daß jede Bearbeitungsfreiheit insbesondere ein Ausfüllen des Akkordlichen, ferner ein Weglassen einzelner Stimmen ausgeschlossen sei und betonte die ungeheuerlichen Schwierigkeiten dieses Problems.

Karl Tausig bearbeitete hauptsächlich langsame Sätze der Quartette Beethovens und wich von den Ideen Liszts insofern ab, indem er volle Akkorde brachte, wo diese bei den vier Stimmen nicht sind und ab und zu auch Stimmen ausließ. Dieses Klaviersatzproblem hat mich nun seit Liszts Tode unaufhörlich beschäftigt. Ich dachte mir folgendes. Gelingt es jemandem, die Quartette Op. 127, 130, 131, 132, 133 und 135 für Klavier mustergültig und spielbar zu bearbeiten, dann haben wir elf letzte Sonaten Beethovens, fürwahr eine gewaltige Errungenschaft!

Das war mir klar. Die Bearbeitung muß getreu sein, Stimmen dürfen nicht ausgelassen werden, der Quartettklang muß gewahrt bleiben, also keine pompöse Bearbeitung wie bei den Orgelkompositionen Bachs, den Symphonien Bruckners, den symphonischen Dichtungen Liszts usw.

Nun kam aber die Versuchung und zwar der Gedanke: Ist nicht manches Quartett orchestral gedacht? z. B. der letzte Satz aus Op. 131, die große Fuge Op. 133? Wirkt die Fuge aus Op. 59 Nr. 3, die oft vom ganzen Orchester gespielt wird — ein Meisterstück der Wiener Philharmoniker — nicht gewaltiger, als wenn sie bloß von den vier Streichinstrumenten vorgetragen wird? Führe manchen Satz in der Bearbeitung so aus, als wäre er ein Symphonie-Satz.

Ich probierte nun, ein paar Sätze der Quartette so zu übertragen und hielt mich an die Uebertragungsart, die Liszt bei den Symphonien Beethovens ausgeführt hat. Aber bald sah ich ein, daß es so nicht geht, daß dieses Verfahren ein crimen laesae majestatis an dem Heros ist. Die Zumutung, daß Beethoven seine kolossalen Gedanken der letzten Quartette lieber dem Orchester, als den vier Saiteninstrumenten hätte geben sollen, ist direkt ein Unsinn. Ein großer Teil der transzendentalen Stellen in den letzten Quartetten, vom ganzen Orchester gespielt, würde den überirdischen Zauber, der ihnen innewohnt, gänzlich verlieren. Die Gedanken, so riesengroß sie oft sind, wurden von Beethoven nur für das Quartett gedacht. Daher hat der Bearbeiter die Pflicht, dem einfachen Quartettklang am Klaviere nahezukommen, daher keine Oktaven, keine Akkorde, wo sie nicht in der Partitur sind, nur die vier Stimmen.

Ich versuchte es nun vor zwanzig Jahren mit dem Adagio d moll aus dem Quartett Op. 18 Nr. 1, welches bei J. Schuberth & Co. erschienen ist. Die Schwierigkeiten waren hier sehr groß. Ich getraute mich nicht, weiter zu arbeiten. Nach einigen Jahren begann ich nun mit Op. 135 (Muß es sein? Es muß sein.) Dieses bereitete keine so großen Schwierigkeiten. — Nur fand ich, daß dieser Bearbeitung nur durch eine andere Technik (die Technik der linken Hand ist ja so entwicklungsfähig) und ungewohnte Fingersätze beizukommen sei. Freilich sind ab und zu weite Griffe nicht zu vermeiden. Aber ein Sprung in einer Hand ist das geringere Unglück, als die Verlegung der Stimmen. Etwas Merkwürdiges finde ich bei den letzten Quartetten Beethovens. Die tieferen Lagen sind seltener, während die höheren Lagen bevorzugt sind. Sollte dieses etwa mit dem Gehörleiden Beethovens zusammenhängen? Z. B. zweiter Satz (Allegro molto vivace) aus Op. 131 und die große Fuge Op. 133 usw.

Dieser Umstand, daß sich bei den letzten Quartetten eigentlich sehr vieles in hoher Lage abspielt, erleichtert die Bearbeitung der letzten Quartette, während, wenigstens nach meinem Dafürhalten, die Bearbeitung der Quartette aus der ersten und zweiten Periode des Meisters schwieriger ist. — Und so finden wir den Grund davon, daß Liszt das „Heureka" nicht fand, da er wahrscheinlich mit den ersten Quartetten begann.

Nachdem meine Bearbeitung von Op. 135 bei J. Schuberth & Co. erschienen war, ließ ich wieder die Quartett-Bearbeitung ruhen, aber immer wieder tauchte verlockend dieses Klaviersatzproblem vor mir auf und ließ mir keine Ruhe.

Als nun 1914 der Krieg begann und über uns alle die Einsamkeit hereinbrach, begann ich mit Op. 59 Nr. 3 und stürzte mich mit Eifer auf Op. 127, 130, 131, 132, 133, welche ich in vier Jahren nach mehrfachen Umarbeitungen vollendete. Insbesondere die große Fuge Op. 133 bereitete fast unüberwindbare Schwierigkeiten. — Ich glaube aber, daß ein tüchtiger Klaviervirtuose auch diese bewältigen kann und daß die Bearbeitung von Op. 133 keine größeren Schwierigkeiten enthält als die Fuge von Op. 106 (Hammerklavier-Sonate). Die bekannte Verlagsanstalt C. F. Peters machte nun den Versuch und ließ meine Bearbeitung des cis moll-Quartetts Op. 131 vor kurzem erscheinen. Wer nun an meine Bearbeitungen von Op. 131 und Op. 135 herantritt, dem möchte ich raten, zu bedenken, daß wir hier einem Klaviersatzproblem gegenüberstehen, das nur durch die Art und Weise der Technik, die dabei angewendet werden muß, vielleicht gelöst werden kann. Mir ziemt es natürlich nicht, das „Heureka" auszurufen; denn Selbsttäuschung ist leicht möglich. Zur selben Zeit, als ich die letzten Quartette bearbeitete, machte ich auch Uebertragungen für Klavier zu zwei Händen von der großen Leonoren-, Coriolan- und Egmont-Ouvertüre. Diese meine Bearbeitungen sind noch nicht gedruckt. Ich erwähne sie deshalb, weil ich sagen will, daß die Bearbeitung dieser Ouvertüren leicht war gegenüber der Setzung der Quartette. Außerdem lagen ja Liszts Bearbeitungen der Symphonien von Beethoven und Berlioz als Modelle vor, welche den Weg weisen, wie in diesen Fällen vorgegangen werden muß. Ich besitze die Bearbeitung Kalkbrenners von der 9. Symphonie, welche Uebertragung im Musikalienhandel, wenigstens so viel ich weiß, nicht mehr zu haben ist. Wer nun diese Bearbeitung Kalkbrenners mit der Lisztschen vergleicht, wird sehen, welch monumentales Werk Liszt in seiner Bearbeitung geschaffen hat. Leider werden diese epochalen Bearbeitungen Liszts noch immer zu wenig gewürdigt und es wäre interessant, wenn bedeutende Klaviervirtuosen einmal versuchen würden, diese Bearbeitungen zu spielen und zu zeigen, bis zu welcher Grenze das Klavier dem Orchester nahe kommen kann.

* * *

Zusatz der Schriftleitung. Mir liegt Stradals Bearbeitung des cis moll-Quartetts Op. 131 in altbekannter, trefflicher Ausgabe des Verlages Peters vor. Ueber die Schwierigkeiten einer einwandfreien Lösung der Klavierbearbeitung von Quartetten hat August Stradal ausführlich gesprochen. Einen so vollkommenen Ersatz (soweit man von Vollkommenheit bei einem „Ersatz" reden kann) die Klavierauszüge bei Opern-, Chor- und Orchesterwerken auch bieten, bei der Uebertragung von Streichquartetten wird immer ein Rest von Unvollkommenheit bleiben. Das nicht wegen der technischen Schwierigkeiten, wegen etwaiger Mängel der Bearbeitung, sondern wegen der Kluft, die zwischen den Ausdruckswelten des Streichquartetts und des Klaviers vorhanden ist. Das Klavier als Harmonieinstrument steht dem Streichquartettklang am fernsten, wird ihn immer beschweren, vergröbern, wird niemals das himmlische Gleichmaß der vier ungebundenen, selbstherrlichen, im Einzelklang charaktervoll unterschiedenen Stimmen befriedigend nachahmen oder ersetzen können. Damit soll und kann natürlich der Wert und der

Nutzen solcher Bearbeitungen nicht bestritten werden. Im Gegenteil: ihr Erscheinen ist höchst begrüßenswert und geschieht zu rechter Zeit. Eines der wenigen erfreulichen Zeichen im Konzertgetriebe ist die Zunahme des Interesses auch des größeren Publikums an Kammermusik. Nicht jeder vermag, als Vorbereitung oder zu späterer Vertiefung Partituren zu lesen oder gar zu spielen. Hier vermögen diese Bearbeitungen wertvolle Hilfe zu leisten. Nicht weniger wichtig sind sie für die, die fern von Orten mit Kammermusikvereinigungen, sich den Genuß dieser köstlichsten Werke unserer gesamten Literatur nicht entgehen lassen wollen. Auch für Studienzwecke ist, da die Führung der vier Stimmen durchweg klar hervortritt, ihre Bedeutung nicht zu unterschätzen.

Ueber Stradals Bearbeitung selbst sei gesagt, daß mir eine bessere Lösung der Uebertragung nicht denkbar scheint. Ihm kamen nicht nur seine pianistischen Fähigkeiten, sondern auch seine große Erfahrung als Bearbeiter unzähliger Werke zustatten, endlich aber eine lange und liebevolle Beschäftigung mit einem Problem, das sein großer Lehrer Liszt aufgeworfen, aber nicht gelöst hatte. Stradal sucht das klangliche Bild des Originales, d. h. die Lagen der vier Stimmen nach Möglichkeit festzuhalten. Das ist nicht immer leicht in einen guten Klaviersatz zu bringen, aber von ihm stets sehr glücklich gelöst. Es sei darum nochmals mit Nachdruck auf diese Bearbeitungen hingewiesen.

H. H.

Beiträge zum Klavierunterricht für Anfänger.

Von A. Halm.

(Fortsetzung.)

IV. Rhythmus im weiteren Sinn.

Sehen wir noch, zur Ergänzung unserer Betrachtungen, welche wichtige Rolle der Rhythmus auch außerhalb der Musik spielt. Bei Gedichten versteht es sich von selbst. Aber auch eine Rede kann in zweifachem Sinn rhythmisch sein: einmal geben, wie ohne weiteres einleuchtet, die Worte und Wortfolgen Rhythmus; sodann aber kann ich von einem Rhythmus der Gedankenfolge sprechen, der sich durch die Unterschiede des Verweilens bei einem Gedanken, des Eilens oder steten Gehens von einem Gedanken zu einem andern ergibt. Unrhythmisch wäre das Gedankliche einer Rede, eines Aufsatzes, wenn jeder Gedanke ganz oder ungefähr die gleiche Anzahl von überdies gleich langen Sätzen ausfüllte. Selbst die bildende, d. i. räumliche Kunst hat es mit dem Rhythmus zu tun. Die gerade Linie entbehrt des Rhythmus gleichermaßen wie der Kreis; doch kann ich Gerade und Kreislinie rhythmisch teilen. Der Mäander hat keinen Rhythmus, wohl aber Takt; desgleichen eine regelmäßige Wellenlinie, bei der Wellenberge und Wellentäler gleiche Größe und gleichen Abstand haben. Bemerke dagegen an den Gewandlinien eines Madonnenbilds von Dürer den entstehenden, wie vorsichtig angeschlagenen, dann gesteigerten Rhythmus, die Verhältnisse des Steifen und Starren, des ruhigen Fließens, des erst leisen, dann zunehmenden Beunruhigtwerdens, endlich der starken Bewegtheit, der trillerartigen Geste: wo die Linie auf den Boden aufprallt, kommt sie gleichsam in heftiges Schäumen und Quirlen.

V. Charakteristische Töne; Dominantseptakkord; Leittöne.

Man versäumt im Unterricht häufig, die sozusagen verschwiegene, die negative Vorzeichnung beachten zu lehren. So begnügt man sich in der Regel damit, zu sagen, G dur habe fis vorgezeichnet; es ist aber zur Klarheit ebenso nötig, zu sagen, daß es c, d. h. nicht cis vorgezeichnet hat. Wir müssen gleich von vornherein jede Tonart nach zwei Richtungen hin, d. h. mit jeder ihrer Nachbartonarten, vergleichend betrachten, G dur also sowohl auf C dur als auch auf D dur beziehen. Dann erhält das fis die Bedeutung: „nicht mehr f", das c die Bedeutung: „noch nicht cis". C dur hat keine Vorzeichnung; genauer gesehen: es hat nicht fis, nicht b; F dur hat ein b, genauer: es hat h, nicht mehr h, und hat e, d. i. noch nicht es. Das ist nicht bloße Schulmeisterei, sondern dient dem besseren Verständnis der Systematik. Daß die Quint als das Ur-Intervall auch das natürliche Schrittmaß von Tonart zu Tonart gibt, erklären wir schon möglichst früh, und wir verfahren demgemäß, indem wir die Tonarten nicht isolierend behandeln. Wir entwerfen im Folgenden diesen Abschnitt des Unterrichts, wobei wir aber die Molltonarten noch ganz aus dem Spiel lassen.

1. Suche die Tonleiter von G dur, sodann die von F dur[1]. Wie viele Töne haben die C- und die G-Leiter gemeinsam? Wie viele die C- und F-Leiter? In welchem Ton unterscheiden sich die Tonarten C von F, F von C; G von C, C von G?

Dies beantwortet, können wir sagen: die C-Tonart wird bestimmt durch die Töne h und f, diese sind ihre Merkmale, ihre „charakteristischen Töne". Genauer: charakteristisch für die C-Tonart ist 1. h gegenüber von der F-Tonart, 2. f gegenüber von der G-Tonart. = Präge dir die Tonleiterstufen ein: die 4. Stufe ist der charakteristische Ton gegenüber der höher gelegenen, die 7. Stufe ist der charakteristische Ton gegenüber der tiefer gelegenen Nachbartonart. = Unter Nachbartonart verstehen wir hier die durch den harmonisch natürlichsten, nämlich den Quintschritt zu erreichende Tonart[2].

2. Schlage die beiden charakteristischen Töne der C-Tonart, also h und f, zusammen an. Passen sie zusammen? In welchem harmonischen, d. h. Intervallverhältnis stehen sie? Füllen wir diese zu kleine, verkümmerte, „verminderte" Quint durch die Zwischenterz (in diesem Fall d) aus. Betrachten wir diesen unvollkommenen Klang als Dreiklang. Auf welcher Stufe steht er? = Merke zweitens: die charakteristischen Töne einer Tonart sind die Grenztöne, d. i. eins und fünf, des (verminderten) Dreiklangs der VII. Stufe; sie sind also gerade nicht in der Tonika, dem Hauptdreiklang der I. Stufe, sondern in der Oberdominant, dem Dreiklang der V. Stufe, enthalten. Denn den verminderten Dreiklang h d f können wir betrachten als einen unvollständigen Dominantseptakkord (V_7) g h d f[3]. = Schlage wieder die charakteristischen Töne von F an; sodann stelle sie in den Dominantseptakkord; verfahre ebenso mit denen von G. Höre das Entstehen der „natürlichen" Septe aus dem Grundton, z. B. b aus groß C.

3. Spiele h $\bar{f}$, sodann g h $\bar{d}$ $\bar{f}$; singe den Ton $\bar{f}$ und führe ihn weiter, wie du es für richtig hältst, oder wie du denkst, daß er selbst weitergehen möchte; desgleichen den Ton h. Einen Ton, der uns so den Willen zu einem bestimmten Gang kundgibt, nennen wir Leitton: er leitet unser Gefühl, oder er leitet für unser Gefühl sich selbst nach einer bestimmten Richtung, und zwar zur Nachbarstufe. = Merke: 1. der 7. Ton der Tonleiter, als die (große) Terz im V_7-Akkord, ist Leitton aufwärts; der 4. Ton der Leiter, als die (kleine oder natürliche) Septe im V_7-Akkord, ist Leitton abwärts[4]. 2. Die beiden Halbtonschritte der Tonleiter sind die entscheidungsvollen, die kritischen Stellen. =

4. Spiele die beiden Zieltöne (c und e) der beiden Leittöne h und f; welchem Hauptakkord gehören sie an? Spiele g h $\bar{f}$ und führe den Klang, wieder gemäß dem Willen der Leittöne,

---

[1] Wir setzen hier voraus, daß die C dur-Leiter gespielt wurde, und zwar ehe der Schüler an das Ueber- und Untersetzen kam, mit Benützung beider Hände, also mit dem Fingersatz: Links 4 3 2 1, Rechts 1 2 3 4, den wir nachher auch auf die andern Tonleitern anwenden lassen. Das hat den Vorzug, daß vor dem Spielen die Tasten ausgesucht und besetzt werden können, während sonst bei kritischen Tönen durch Bedenken eine Stockung oder durch Unbedacht ein Irrtum zu entstehen pflegt. Das körperliche Besetzen der Tasten führt eher zum geistigen Besitz der ganzen Tonleiter. Ehe dieser gewonnen ist, sollte man überhaupt die Tonleitern nicht mit einer Hand allein spielen lassen.

[2] Das Bestimmen der charakteristischen Töne der G- und F-, später der weiteren Tonarten muß natürlich auch geübt werden, doch sollte man nicht lange Zeit ununterbrochen derlei betreiben.

[3] Wir suchen je nachdem auch hierauf den Schüler zu führen, oder versuchen, ob er selbst darauf kommt. Hier, wo wir mehr eine Disposition geben, wollen wir nicht alles in Frage und Antwort ausbreiten und auflösen. Uebrigens kostet die „entwickelnde Methode" bekanntlich sehr viel Zeit und ist dadurch auch dem straffen Zusammenhang abträglich, und in manchen Fällen wirkt, auch wo man etwas entwickeln könnte, die überraschende Mitteilung des Lehrers dennoch mehr und besser. Vielleicht ist das hier ein solcher Fall. Das Entwickelnlassen ist ein Mittel des Unterrichts, nicht aber der einzige Weg.

[4] Je nachdem später oder sogleich müssen wir dies ergänzen durch den Hinweis darauf, daß nicht h an sich oder f an sich in C dur Leittöne sind; z. B. h nicht als 5 des Dreiklangs der III. Stufe.

weiter. Ergänze den Zielklang (g c̄ e) durch den Grundton. = Merke: die Dominant ist mit der Tonika geladen[1]. =

5. Spiele die Umkehrung der verminderten Quint h f, d. i. die übermäßige Quart f̄ h; füge sie dem V_7-Akkord ein (g d f̄ h); singe wieder, wie oben geschah, die Leittöne f h und ihre Weiterführung. = Merke: die Leittöne verändern ihren Willen nicht, wenn wir sie umstellen; das f will hier gleichermaßen wie vorhin nach e abwärts, das h nach c̄ aufwärts. Also strebt die verminderte Quint zusammen, die übermäßige Quart auseinander. (Die erstere will Terz, die letztere will Sext werden.) = Mache es dir zur Regel, jeweils, wenn du eine Tonart kennen lernst, dich zuerst ihrer charakteristischen Töne zu versichern.

Uebungen: 6. Uebe dieses Umkehrungspaar mit seinen Auflösungen (s. a und b, c):

11 a)

8va

tief hoch t. h.

b) 8va loco c)

8va

tief hoch t. h. ebenso

d) tief hoch

usw.

7. Spiele h d̿ f̿, singe g; spiele g d̿ f̿, singe h; u. ähnl., spiele fis c̄, singe a—d; u. ähnl.

8. Spiele von h aus die verminderte, sodann die reine Quint; ferner die reine, sodann die verminderte Quint von c, ebenso von cis; die reine, dann die übermäßige Quart von g, von c; die übermäßige, dann die reine Quart von f. Singe diese Intervalle mit dem Spielen, sodann frei. Benenne die so gespielten bezw. gesungenen Töne.

Die Zweifel oder Irrtümer, die sich bei dieser Aufgabe des Bestimmens der Töne einstellen werden, können uns veranlassen, gleich auch das Gebiet des enharmonischen Umschaltens zu beschreiten, wenn wir auch für jetzt noch nicht tief hineingehen. Zunächst berichtigen wir zwar die Verwechslungen ohne große Schwierigkeiten, indem wir geflissentlich das Bild der Leiter mit verstellbaren Sprossen gut einprägen.

Z. B.: die Quart von c̄, d. i. die 4. Sprosse von c aus, kann immer nur eines der drei möglichen f sein[2]. Nämlich das eigentliche, das normal gestellte f̄, die reine Quart. Oder eines der verstellten f, nämlich einerseits das höher gestellte f, d. i. fis, andererseits das tiefer gestellte f, d. i. fes. Aber sie kann keine andere Sprosse, d. i. keines andern Namens sein. F, fis, fes ist eben alles derselbe Name, die drei Namen bedeuten nur Lagen-, nicht Stufenunterschiede.

Anders gesagt: von f nach fis führt eine Veränderung, von f nach ges ein wirklicher Tonschritt. Hören wir die Folge f—fis, so bleiben wir gleichsam auf derselben Stufe stehen, mit der wir nur eben emporgehoben werden; hören wir f—ges, so machen wir innerlich einen Schritt von einer Sprosse zur nächsthöheren. Oder umgekehrt: haben wir das Gefühl einer Veränderung, so müssen wir denselben Stufennamen schreiben, haben wir das Gefühl eines Schritts, so müssen wir einen neuen Stufennamen schreiben. C—ges ist also ebenso gewiß eine Quint wie c—g eine ist; nur besetzt freilich die jetzt tiefgestellte 5. Sprosse g, also ges, denselben Platz, den auch die höhergestellte 4. Sprosse f, also fis, einnähme.

Immerhin möchte, sind wir einmal so weit, die Frage gestellt werden oder doch in der Luft liegen (und diese, wenn sie ungelöst bliebe, etwas beklemmend machen): warum nun derselbe Klang im einen Fall als verminderte Quint, im andern Fall als übermäßige Quart gelten und nicht jedesmal das eine oder das andere ins freie Belieben gestellt sein soll? Wie gesagt, wir wollen nur zu einem vorläufigen Besuch im enharmonischen Gebi t einladen, das genauer auszukundschaften für später vorbehalten bleibe.
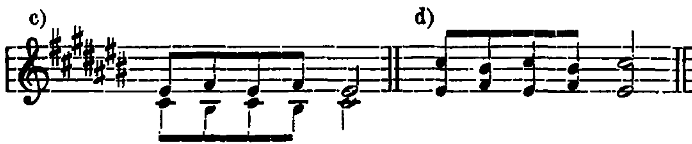
9. a) Spiele die Töne fis und c̿, die wir schon als die charakteristischen Töne von G dur kennen lernten, und löse sie auf: als verminderte Quint streben sie zusammen, und zwar in den Klang g h als Grundton und Terz der G-Tonika. Spiele sie umkehrend als übermäßige Quart c fis: so streben sie auseinander, und wiederum ist Terz und Grundton (diesmal Oktav) des G-Dreiklangs, h g, das natürliche Ziel. b) Spiele die verminderte Quint von c und löse sie auf, entsprechend dem Gang der verminderten Quint h f nach c e, fis c nach g h: folglich nach des f (c ist also hier Leitton aufwärts, ges Leitton abwärts, d. h. c ist jetzt der 7., ges der 4. Ton einer Leiter, deren Eins oder Acht des ist). Klanglich unterscheiden wir c fis und c ges nicht[1]: also kann nur der Zusammenhang, oder aber ein freier Entschluß die Deutung entscheiden. Spielen wir in der G-Tonart, so ist damit der fragliche Klang als c fis bestimmt; ges ist durch g ausgeschlossen. Spielen wir in der Des-Tonart, so muß derselbe Klang als c ges, und damit als ein ganz anderes Wesen gelten. C fis öffnet sich nach h g; c ges schließt sich nach des f. Oder umgekehrt: gehen wir von dem Zielklang aus, z. B. von h g, und denken uns c fis als dessen Trillerzustand (s. 12 a). Wir können also auch sagen: ein Klang, der in dieser Weise von h g als von

12 a) b)

[1] Solche Merkworte denken wir uns als eine Art Tagebuch der Erkenntnisse, das im Unterricht entstehen und dessen Hauptresultate festhalten soll.
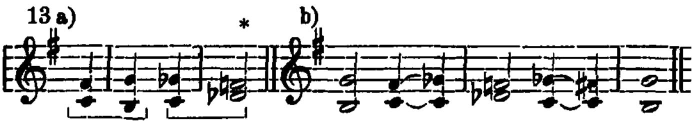
[2] Wir müssen also verhindern, daß das Bild der Klaviatur das Denken und die Vorstellung beeinflußt, wir müssen das Bild der Gleichheit von Ton und Stufe bekämpfen, wie es das Klavier dem Auge bietet, und bei einiger Sorgfalt gelingt das ziemlich gut. Einmal nehmen wir etwa eine Geige zu Hilfe, auf der wir z. B. von e aus mit dem 2. Finger f̄, sodann fis greifen. Es ist klar, daß, solang der 1. Finger noch auf e steht, für fes kein Raum ist. Wir rücken nun mit dem 1. Finger abwärts, so daß er es greift, und spielen die Es dur-Leiter. Dann greifen wir noch einmal es—f, darauf es—fes (letzteres wieder mit dem 2. Finger), schließlich auch es—fis (letzteres gleichfalls mit dem 2. Finger; hier wird klar, daß zwischen es und fis kein Ton möglich ist). Sodann greife ich wieder es f g, darauf es f ges: zwischen es und ges ist f und überdies fes möglich (aber nicht beides zugleich). Unmöglich dagegen zwischen es und ges wäre e; dieses nämlich wird durch es ausgeschlossen, da ja e und es ein und dieselbe Stufe ist, nur verschieden gestellt, und ich dieselbe Stufe nicht zugleich verschieden hoch stellen kann, so wenig als den Finger. (Diese zwar etwas grobe Anschauung führt doch am sichersten zur Einsicht, und wir werden sie nicht auszumerzen haben, auch wenn es, später, die Erscheinung der verminderten Oktav zu erklären gilt, die wir vielmehr gerade unter diesem Bild erst recht verstehen; freilich müssen wir es dann ergänzen: die Stufe hat die Möglichkeit, sich zu spalten. Aber es geschieht dem Schüler unrecht, wenn man ihm mit solchen Dingen kommt, solang sie ihn stören und irremachen müssen, wie es die „Elementarlehren" (!) tun, die aus grammatischer Versessenheit gleich alle möglichen Kombinationen in die Intervallreihe stellen.) — Ferner verweise ich auf die schematische Darstellung in meiner Klavierübung S. 146; 33/34. Die Klaviatur täuscht, weil sie alle Töne zur Auswahl präsentiert, auch wo keine Wahl mehr ist. Das Auge kann von fis nach f wandern, sieht aber beide Töne zugleich weiterbestehen, während doch, wenn wir fis haben, ein f̄ gar nicht mehr vorhanden ist, für die Systematik versteht sich. Denn nehme ich ges, so verzichte ich damit auf g; als untere Nebennote steht mir dann f oder fes zur Wahl; fis ist ausgeschlossen, weil sein Platz durch ges besetzt ist; g ist ausgeschlossen, weil es mit ges identisch, nämlich ein und dieselbe Sprosse wie ges ist, freilich nicht der Lage nach identisch. Solche Dinge also müssen wir erst in die Klaviatur hineinlesen lehren.
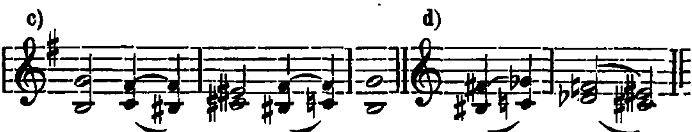
[1] Es versteht sich, daß wir hier, als bei einem praktischen Lehrgang des Klavierspiels, nur unser Klavier gleichschwebend temperierter Stimmung voraussetzen, das uns, auch bei weitgehenden Hoffnungen auf die „Reininstrumente", als das Normalklavier mindestens für den Anfänger und auch den Spieler von mittleren Graden gelten muß. Daß die von Geigern mit empfindlichem Gehör gemachten Unterschiede zwischen fis und ges nicht akustisch, sondern psychologisch begründet sind, weiß man.



seinen Nachbarnoten kommt, oder ein Klang, der zu h g als zu seinen Nachbarnoten führen soll, muß c fis, kann nicht c ges (auch nicht his fis) heißen.







Ich kann aber auch den Zusammenhang willkürlich aufhebend oder verleugnend plötzlich anders deuten, z. B. c fis nach c ges umdeuten, womit ich also auf einmal eine neue Tonart, hier Des, beschließe und schaffe (s. 13 a und b [1]). Man nennt das „Modulation durch enharmonische Verwechslung“ oder kurz: „enharmonische Modulation“. Modus heißt: Art; musikalisch also: Tonart; modulieren somit wörtlich: tonarteln, d. i. mit den Tonarten spielen, oder die Tonarten miteinander, ineinander spielen lassen, will sagen den Verkehr zwischen den verschiedenen Tonarten herstellen [2].

Uebung. Bestimme folgende Intervalle nach ihrer Eigenschaft bezw. ihrem Namen und ihrer tonartlichen Zugehörigkeit: f h; fis his [3]; fis c [3]; ges c; f ces; c fis; c ges [4].

10. Vergleiche Beisp. 12 a) mit 12 e) und d). Alle drei sind wesentlich dasselbe, nämlich Terz und Oktav je einer Tonika abwechselnd im reinen und in einem Trillerzustand (wobei wir die Achtel als langsamen Triller in Gegenbewegung ansehen). 12 d) und e) sind überdies auch äußerlich für das Gehör dasselbe, und nur in der Schreibweise (die man eben nicht hört) verschieden.

[1] Es braucht kaum gesagt zu werden, daß hiermit nicht schon eine musikalisch, d. h. in einer Komposition brauchbare Modulation, sondern nur das Systematische einer solchen angezeigt ist.
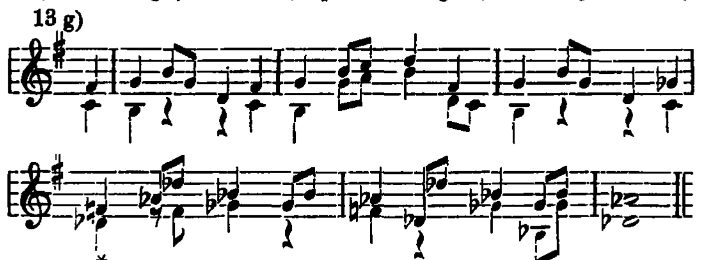
[2] Natürlich sind wir, wenn wir solche Betrachtungen anstellen dürfen, schon vielen Uebergängen gewöhnlicher Art begegnet und haben bei guter Gelegenheit darüber aufgeklärt (vergl. Beisp. 1 mit seiner Modulation nach G, dessen beide charakteristische Töne in der Melodie erscheinen).

[3] Da his dieselbe Stufe wie h ist, nur höher geschoben, so muß es, obgleich klanglich eins mit c, immer noch als in der eingestrichenen Oktav stehend angesehen werden; ebenso ist ces gleich h, ces gleich klein h, klein his gleich c.

[4] Der herkömmliche Brauch, den Klang fis c von f c, den Klang c ges von c g abzuleiten, empfiehlt sich für die Intervallbestimmung nach der systematischen Seite, und ich trage kein Bedenken, ihn nach dieser Richtung mitzumachen; doch dürfen wir nicht vergessen, daß er die Erkenntnis des Tonartbestands beinahe gefährdet und jedenfalls nicht eigentlich fördert. Das fis in G dur ist eben seinem Wesen nach kein veränderter Ton, keine extra höhergestellte Stufe, es ist nur als Name abgeleitet von f, erhöhtes f, da alle unsere Benennungen von der Annahme einer Normaltonart (die es ja nicht wirklich gibt) herrühren, d. i. von der willkürlich, nur mit praktischer (aber nicht mit Denk-)Notwendigkeit bevorzugten C dur-Tonart. Für unsere Schreibweise ist G dur ein für einen bestimmten Zweck korrigiertes C dur. An sich ist jede Tonart, versteht sich, ebenso selbständig und „normal“ wie C dur. Wenn wir das einem Schüler klar machen können, soll es gewiß geschehen. Fürs erste verwirrt ihn vielleicht doch die herkömmliche falsche bezw. künstlich einseitige Anschauung, wie sie sich in der Schreibweise kundgibt, noch am wenigsten. Hat er aber Denkerblut in sich, so kann ihm schon die dunkle Ahnung der tieferliegenden Ungereimtheit Hemmungen bereiten und ihn unbewußt widerspenstig machen. Die Frage will also für jeden einzelnen Fall ernstlich erwogen sein.

Die Klänge c fis und c ges sind, wie gesagt, an sich gleich und ununterscheidbar. Insofern sie aber verschiedenen Willen haben, sind sie innerlich ungleich, und insofern ich ihnen diesen Willen anhöre, ist gleichsam ihre Schreibweise hörbar. Hörte ich den Klang c fis oder c ges zu Anfang eines Musikstücks, so bliebe er, ehe er weitergeführt wird, ein ungelöstes Rätsel, erst seine „Auflösung“ gäbe mir Auskunft, wie er gemeint war, ob als übermäßige Quart oder als verminderte Quint. Hat mir aber der Zusammenhang gesagt, daß g h d der Hauptakkord, g der Hauptton ist, so erwarte ich von dem fraglichen Klang, daß er sich nach h g öffne (vergl. 12 a); und das erwarte ich, ob ich nun Noten und Intervalle kenne oder nicht. Kenne ich überdies Noten und Intervalle, so stelle ich mir c fis vor und die übermäßige Quart — wenn ich nämlich will; ich könnte mir aber, auch wenn ich wollte, den Klang nicht mehr als c ges und als verminderte Quint vorstellen.

Bei den plötzlichen enharmonischen Uebergängen wird nun gerade der schon geschaffene Zusammenhang plötzlich zerstört und die durch ihn hervorgerufene Erwartung getäuscht (vergl. Beisp. 13). Höre ich 13 a, so vermute ich, daß sich in der zweiten Klangfolge die erste wiederholen wird, vollends wenn schon vorher in der G-Tonart gespielt wurde. Nun höre ich aber (bei *) statt des erwarteten Klangs einen andern, so daß ich nachträglich auch den vorhergehenden umdenken oder umfühlen muß, was mir einen je nachdem sehr angenehmen und reizvollen inneren Ruck gibt. In 13 g führen wir das Schema 13 a etwas aus. — Für den Lesenden und Schreibenden bezw. Erfindenden geht die Sache ja den umgekehrten Weg: er weiß



vorher, was geschehen wird bezw. was er geschehen lassen will; er muß sich also, um die Wirkung zu beurteilen und richtig zu treffen, in den Hörenden hineindenken. Dieser, wenn er nichts von Noten kennt noch von Intervallen weiß, wird bei der mit * gezeichneten Stelle zugleich überrascht, in den meisten Fällen zugleich auch überzeugt sein; die zum Verständnis notwendige Umschaltung, welche dem an sich zweideutigen Klang c-{fis/ges} plötzlich die andere, durch den Zusammenhang bis dahin ausgeschaltete Deutung gibt: sie vollzieht sich hinreichend wirkungsvoll auch unbewußt. Der Bewanderte merkt, wenn er den Vorgang bewußt verfolgt, daß an Stelle eines sich öffnenden Intervalls (der übermäßigen Quart nämlich) ein sich schließendes (die verminderte Quint) gesetzt wurde; genau gesagt: an dem Erfolg, der überraschenden Terz des f, merkt er, daß ihr Vorgänger-Klang, ihre Ursache eine andere war als ihm schien und scheinen mußte. Kennt er oder hört er die Tonhöhe, so schließt er aus dem Erfolg: des f, daß die Ursache c ges gewesen sein muß, daß also ges und fis verwechselt wurde, so wie es Beisp. 13 b anzeigt [1].

Lernen wir aber nun auch noch, was keine, oder nur eine scheinbare, papierene enharmonische Modulation ist. Spiele ich

[1] Dabei macht es nichts aus, ob der Komponist tatsächlich so schrieb oder es aus Bequemlichkeit unterließ. Man kann nämlich, gerade weil die Umschaltung für den Zuhörer, auch ohne daß er die Schrift sieht, zustand kommt, darauf verzichten, sie auf dem Papier nachzuzeichnen, dürfte also in Beisp. 13 b die Oberstimme unbedenklich in lauter halben Noten so schreiben: g fis | f fis | g, oder besser: g ges | f fis | g; desgleichen die Unterstimme in 13 c: h c | cis c | h, besser: h his | cis c | h. Umgekehrt müßte ich, wenn ich pedantisch genau verfahren wollte, das Viertel ges vor dem 4. Takt in 13 g in zwei zusammengebundene Achtel fis = ges trennen, um eben die Umschaltung getreu zu Papier zu bringen. Desgleichen in 13 a vor *.

nacheinander und als ob sie zusammengehörten Beisp. 12 c und 12 b, so *höre* ich reine Wiederholung, *sehe* aber enharmonische Verwechslung. Diese ist also wirkungslos, von Cis nach Des findet eben kein Uebergang statt. Ist man im Lauf der Dinge nach Cis dur geraten und gedenkt dort auf eine längere Strecke zu bleiben, so liebt man es, das bequemer lesbare Des dur an seiner Statt zu notieren. Eigentlich dürfte man diese veränderte Schreibweise nicht einmal enharmonische Verwechslung nennen, jedenfalls aber muß sie in ganz anderem Sinn so heißen als die mit einer Modulation verbundene[1]; denn hier drückt die veränderte Schreibweise, z. B. das Umschreiben von fis nach ges, wirklich eine innere Veränderung aus, die freilich an allen Punkten besteht, aber nur an dem einen Punkt sogleich sichtbar wird. Denn das c ist ebenfalls ein anderes Ding, ein anderer Wille, wenn es sich mit ges, als wenn es sich mit fis paart. Das Umschreiben eines ganzen Akkords dagegen, z. B. des Cis dur- in den Des dur-, des Fis dur- in den Ges dur-Akkord, richtet nichts noch drückt es etwas aus. (Forts. f.)

Adolf Schreiber.

Von L. Andro (Wien).

Sich über die Tragik eines Künstlerschicksals hinterher aufzuregen, hat wenig Zweck, wenn man nicht gesonnen ist, seine Werke kennen zu lernen. In diesem Fall handelt es sich wirklich nur um die Werke allein, losgelöst von jedem persönlichen Interesse; denn der arme Adolf Schreiber hat längst seinem Leben im Wannsee ein Ende gemacht. Das war gewiß unklug von ihm. Denn schließlich erlebt jeder Künstler es doch, daß er einmal zur Anerkennung kommt, wenn er nicht gerade vorher irrsinnig wird, wie Hugo Wolf; und er steht sich selbst im Wege, wenn er nicht als Begleiter oder Dirigent seiner eigenen Arbeiten erscheinen kann, was die Neugier des Publikums doch irgendwie anregt. Für einen unberühmten Toten interessiert man sich noch weniger, als für einen unberühmten Lebenden; so ist sogar der Tod dieses armen, durchaus unklugen Menschen ebenso töricht gewesen, wie der größte Teil seines Lebens.

Zehn Lieder von Adolf Schreiber sind im Weltverlag erschienen und zugleich ein leidenschaftlich und verstehend geschriebenes Büchlein Max Brods, das von der Tragödie dieses Daseins erzählt. Sie unterscheidet sich im wesentlichen kaum von andern derartigen Trauerspielen; der arme Prager Junge wird unter den schwersten Opfern Musiker, natürlich kann er nur bei der Operette — unterbrochen von seltenem Korrepetieren — Oasen-Unterkunft finden, er komponiert und komponiert, ohne daß sich ein Mensch für ihn interessierte. Endlich kommt er nach Berlin als Operetten-Kapellmeister, aber das ist auch wohl nicht das rechte für ihn und so geht er, von allerhand persönlichem und künstlerischem Gram überwältigt, in den Wannsee. Einmal versuchten Freunde — die warmherzige und kluge Schriftstellerin Auguste Hauschner voran — einen Kompositionsabend für ihn zu veranstalten, aber dieser stand unter einem wenig glücklichen Stern und so erfuhr kaum jemand davon. Dieser Tage ist der Versuch in Berlin — hoffentlich mit besserem Resultat — wiederholt worden. Was Schreiber von seinen Kollegen unterschied, war sein außerordentlicher Stolz, der keine Protektion duldete, der sich selbst vor andern immer herabsetzte, um nur kein falsches Lob einzustecken. Er war sich selbst sehr im Wege, wie alle feineren Seelen — das gibt auch Brod zu.

Seine Lieder aber sind schön; so schön, daß man nicht begreift, wie unsere Sänger noch nicht darnach gegriffen haben. Ob er das Genie war, als das Brod ihn feiert, würde man wohl erst beurteilen können, wenn man die großen ungedruckten Werke kannte, die noch vorhanden sein sollen. Den genialen Neutöner, den Brod in ihm sieht, verraten seine Lieder nicht. Seine Melodik — z. B. in der Ballade „Trotzköpfe" — gemahnt an Brahms, doch hat er auch von den Neueren viel gelernt. Manchen Vorzug, manchen Nachteil. Der beständige Takt- und Vorzeichenwechsel verstimmt zuerst. Bald aber findet man sich damit ab, angesichts der ungewöhnlichen seelischen Feinheit, die aus den Arbeiten spricht. Er hat einen gewählten Geschmack und komponiert nur gute Texte; wie aber dringt er in sie ein! Wer einmal seine Komposition des Liliencronschen „Und Pfingsten rings" kennt, wird sich das Gedicht ohne diese ergreifende Musik kaum mehr denken können, so schön ist die Sterbestimmung, die zweifelnde und erfüllte Liebe dargestellt. Die „Trotzköpfe", das umfangreichste Lied, lassen die verschiedenen Temperamente von Mann und Frau in der Liebe zugleich humorvoll und rührend nebeneinander erstehen. Ganz besonders entzückend scheint mir das kleine Wiegenlied in seiner Schlichtheit; wie die pikantesten Harmonien die einfache Volksmelodie umspielen, das ist von besonderem Reiz. Die „Rekonvaleszentin" hat den seelenvollsten Ton und auch unter den andern Liedern, die nicht alle gleich im Wert sind, findet sich viel sehr Schönes. Ein Wort noch über den Klavierpart: er ist ungewöhnlich schwer. Nicht allein technisch, sondern hauptsächlich, weil von dem Begleiter dasselbe seelische Eindringen in den Text des Liedes gefordert wird, wie vom Sänger. Schreiber geht hier noch einen Schritt weiter als Hugo Wolf. Er verlangt von Sänger und Instrument das äußerste an geistiger Hingebung. Dann freilich ist das Resultat wunderschön.

Sollten unsere Künstler sich nicht für diese Lieder interessieren wollen, sollten sie, die beständig über den Mangel an Gutem, Neuem klagen — vielleicht nur klagen, denn am Ende ist es ihnen bequem, nicht allzu weit über den ersten Band Schubert und Schumann hinausgehen zu müssen — hier nicht Anregendes und Merkwürdiges finden? Einen ganzen Schreiber-Abend zu veranstalten, halte ich kaum für einen glücklichen Einfall; aber eine Gruppe seiner Lieder ohne ausnahmsweise und relative Beurteilung ruhig neben die Arbeiten der bekannten Meister setzen — das kann den Künstlern nur nützen und die Schreiberschen Lieder sollen selbst beweisen, ob sie — ich bin überzeugt davon — auch in edler Umgebung bestehen können.

Deutsche Dirigenten.

Hermann Abendroth.

Das Schlagwort der realistischen Dichterperiode Ibsens „Die Jugend hat das Wort", scheint erst in unseren Tagen zur vollen Geltung kommen zu wollen: nicht allein in den Amtsstuben der Ministerialkabinetts, an den Lehrstühlen der Universitäten, auch an den Direktionspulten unserer großen deutschen Kapellen macht sich eine wachsende Verjüngungsbewegung geltend. Neben die Generation der „Fünfziger", neben Namen von Weltruf wie Muck, Nikisch, Panzner, Fiedler, Raabe, Schillings, Strauß, treten mit einem Male „Köpfe", um mit Harden zu reden, deren Träger noch eben erst die musikalischen Kinderschuhe ausgezogen. Fritz Busch, Furtwängler, Sieben, Leonhard, Kopsch, Quest, Franz v. Hoeßlin, Heinrich Knappertsbusch, Rudolf Schulz-Dornburg, waren sie nicht alle noch vor dem Kriege „Fahnenjunker" der Dirigentenlaufbahn? Und — während die vergangene Zeit ihre Orchesterleiter regelrecht aus der musikalischen Berufskarriere heranzog — sind nicht so und so viele unserer heutigen Größen erst auf dem Umwege des Berufswechsels zur Musik oder gar zur Dirigentenlaufbahn gelangt? Der gefallene hochbegabte Kunsemüller war fertiger Jurist, Fritz Stein (Kiel) Theologe. Ob es wohl nur ein Zufall sein mag, daß hier eine glatte Parallele sich auftut zu der Laufbahn einer ganzen Reihe neuerer Komponisten: Courvoisier begann als Mediziner, Delius als Farmer, der Däne Bergh als Zoologe. Kein Zufall, wenn wir uns erinnern,

[1] Der Wechsel von Cis- nach Des dur könnte auch dann kein Uebergang heißen, wenn akustisch reine Stimmung angenommen würde, denn es fehlte gerade die für den Uebergang charakteristische Vermittlung; es gäbe vielmehr nur eine ganz leise äußere Rückung der Tonhöhe nach; in der Wirkung grundverschieden von dem inneren Ruck bei enharmonischen Modulationen.

daß die Musikwissenschaft unserer Zeit mit stärkerem Nachdruck auf die nachschöpferische Bedeutung des ausübenden Musikers hinweist. Und kann es als Zufall gelten, wenn weitaus die Mehrzahl unserer Dirigentenbegabungen aus dem musikfroheren Süden des Reiches, Deutschösterreich eingerechnet, kommt? Furtwängler ist Münchener, Hausegger Wiener Kind, Panzner und Scheinpflug Sachse u. s. f.

Hermann Abendroth gehört beinahe in jeder der genannten Beziehungen zu dem Kreise der Dirigenten, welche hier genannt oder gemeint sind: als Zwanziger bezog er, unter 88 Bewerbern gewählt, die erste Kapellmeisterstellung in Lübeck. Nach sechsjähriger dortiger Wirksamkeit rief man ihn als Nachfolger Wittes an den Posten eines städtischen Musikdirektors in die Kruppstadt Essen, wo er vor allem die Konzertmusik mit Orchester und dem Chor des Musikvereins zu leisten hatte, daneben freilich seine in Lübeck begonnene Laufbahn als Theaterdirigent weiterpflegen durfte. Als angehender Dreißiger übernahm er die Leitung des Dortmunder Lehrergesangvereins hinzu, glänzte als Dirigent des Essener Tonkünstlerfestes im Kriegsjahr 1914 und wurde im nächsten Jahre zum Nachfolger des großen Steinbach bestimmt. Nun lasteten auf seinen jungen Schultern Pflichten und traditionelle Zwangsbegriffe, die einem anderen und weniger als er innerlich wie äußerlich leistungsfrischen Menschen gar bald sein Amt verleidet haben würden. Leiter der zwölf großen Gürzenichkonzerte, der allwöchentlichen Samstagskonzerte der Musikalischen Gesellschaft zu sein, künstlerischer und geschäftlicher Chef des von der Stadt nur teilweise subventionierten Konservatoriums für Musik, des größten in Westdeutschland, Dirigent der sommerlichen Beethoven-Feste im Opernhaus, Amtschef des städtischen Orchesters, Berater der Stadt Köln in allen musikalischen Angelegenheiten und Mitleiter der rheinischen Musikfeste. Dazu rechne man die ungezählten Anfragen kleinerer rheinischer Musikvereine, die in der Kölner Zentrale ihre gottgegebene Auskunftsstelle erblicken, die Vorsingegesuche einheimischer wie auswärtiger Gesangskräfte, die tausenderlei Anfragen, welche das Bereich des Konservatoriums betreffen, die Anerbieten auswärtiger Orchester und Konzertvereine, ihr Gastdirigent zu sein, die Notwendigkeit, sich auch in der Reichshauptstadt, der überkritischen, des öfteren mit Leistungen vorzustellen, welche das Ansehen seiner Person, seiner Stellung und seiner Stadt in frischer und guter Erinnerung zu halten hatten. Und zu alledem noch die Last, Nachfolger eines Mannes wie Steinbach zu sein, des ungekrönten Musikpapstes im Rheinland und Westfalen. Des Mannes, den als Brahms-Interpret auch das Ausland kannte und über alles verehrte. Als Leiter des Gürzenichchores, dessen alten Stand zu Wüllners Zeiten wieder erreichen zu lassen. Und über dies hinaus dem Drange all derer Rechnung zu tragen, die von der einseitigen Programmwahl seines Vorgängers weg wollten und verlangten, nun auch modernere Werke im altehrwürdigen Gürzenich hören zu lassen. Und dies im selben Gürzenich, dessen Akustik weit und breit berüchtigt war und unter den Augen eines Kritikers von dem scharfen Sarkasmus Otto Neitzels.

Wer wagt da noch von „Bevorzugung" zu reden, wenn der Mann, dem solches Herkulesamt zuteil wurde, durch harte und kunstfeindliche Kriegszeiten hindurch, über eine alles umwerfende Revolution hinaus alle Fäden fest in der Hand behielt? Hätte vielleicht ein Anwärter mit größerem, älterem Namen wie er gleiche Ausdauer, gleiche Freudigkeit gezeigt, Widerstände zu überwinden? Wäre ein Aelterer nicht unter der Last der täglichen Pflichten zusammengebrochen, ein auf seinen „Namen" Stolzer verärgert beiseite gegangen? Der junge Frankfurter Buchhändlerslehrling, der in München einst tatenfroh die Nachfolge eines Max Reger als Dirigent des Chores des Orchestervereins übernahm, der in Essen ohne Angst vor der großen Tradition ans Werk gegangen, machte sich auch als Musiker das Hindenburgsche Kriegswort zu eigen: „Durchhalten". Aber dies allein wäre Kärrnerweisheit für einen Künstler gewesen. Er ging weiter und ließ frischen Wind durch das „verbrahmste" Rheinland, durch Köln, die einstige Hochburg Hillers, des Modernistenschrecks wehen und alte wie junge Neue zu Worte kommen: Bruckner trat neben Brahms, ja im Musikfest 1920 neben den bis dahin erbeingesessenen Beethoven. Regers Kolossalwerke hörte man wieder und wieder trotz alles Abonnentennörgelns, Joseph Haasens Filigranstücke sowie Braunfelsens al fresco-Tondichtungen. Und in den von ihm inaugurierten Volks-Symphoniekonzerten, den Nachfolgern der Volkskunstabende der Kriegszeit, gab es vor unvoreingenommenem Publikum noch mehr des Neuen zu schmecken. Andere rheinische Städte, deren Dirigenten mit Vorliebe Gäste der Gürzenichkonzerte zu sein pflegen, um Neues kennen zu lernen, griffen die Bruckner-Pflege auf. Neue und junge, vielleicht nicht so ganz ohne Abendroths Zutun ins Rheinland berufene Dirigenten erweiterten sein Werk. Zu Steinbachs breitwuchtiger Diktion fügte sein Nachfolger modern sinnliches Klangempfinden, fügte die Unbekümmertheit um träge Publikumswünsche.



Hermann Abendroth.
Phot. Elly Hirschberg (Köln a. Rh.).

Die Arbeitskraft, die Schaffenslust, die parteilose Großzügigkeit der Jugend ging hier in Abendroth, dem zum „Professor und Generalmusikdirektor" Aufgestiegenen, den Bund ein mit einer dem Berufsmusikantentum abhanden gekommenen nachschöpferischen Intuition, einer aus der Münchener Schule Thuilles überkommenen Sinnenfreude, einem heiligen Ernst in der Auffassung von der Kulturmission der Musik, wie er gerade der jüngsten Zeit zum schönsten Inhalt geworden ist.

Dr. Hermann Unger.

Uraufführungen.

Ernst Dohnányi: „Der Turm des Woiwoden".

Romantische Oper in fünf Bildern.

Text von Hanns Heinz Ewers und Marc Henry.

Uraufführung in der Budapester Kgl. Oper am 18. März 1922.

Seit Monaten erwartete das gesamte Publikum die immer wieder hinausgeschobene Aufführung der erst knapp vor einem Jahr vollendeten Oper seines erklärten Lieblings. Nach dem unbestrittenen Erfolg der Pantomime „Der Schleier der Pierrette" hatte Dohnányi bis zum vorliegenden, abendfüllenden Werk nur eine in ihrer Laufbahn rätselhaft steckengebliebene, freundliche kleine Lustspieloper „Tante Simona" folgen lassen. Auf diesen allerdings in ganz andere Richtung weisenden Vorläufer beschenkte er nun die seit vielen Jahren nur kärglich erweiterte ungarische Opernliteratur mit einer blutig düsteren, aber durchwegs lauteren und jenseits aller billigen Theatermache stehend, der falschen Pose entratenden Einheit, deren nationale Bedeutung außer Frage steht. Es ist dies ein technisch souverän gebautes, vorzüglich klingendes Stück, dem aus den letzten mageren und mit dem Ueberschuß an Wollen ein unzulängliches Können verbindenden Dezennien an künstlerischem Ernst nur Béla Bartók — nehmen wir es gleich vorweg — ebenfalls textlich mißglückte „Ritter Blaubarts Feste" vergleichbar ist; ob es aber als ein mehr ideeller Schatz ruhen oder als lebendige Bereicherung die Spielpläne erobern werde, wird freilich erst die Zukunft lehren müssen.

Die Ereignisse der Oper greifen auf eine uralte, in Balladenform überlieferte Székler Volkssage zurück, die das Entstehen der Feste Déva umwebt. Deren Turm habe beim Bau immer wieder und so lange zusammenstürzen müssen, bis die grausame Bedingung des plötzlich erscheinenden Berggeistes, das erste beim nächsten Morgenrot die Burgbrücke überschreitende Weib zwischen die Quadersteine einzumauern, erfüllt worden sei. Diesen in seinen Motiven bis auf die heidnischen Menschenopfer zurückweisenden Grundstock drapierten die Textdichter mit allerhand eigenen Zutaten, namentlich mit der mehr umständlichen als interessanten Liebesgeschichte zweier Ehepaare. Die heimtückische Emelka, die Frau des älteren Woiwodensohnes Kund, liebt ihren Schwager Tarján und weiß — in das Geheimnis der Brücke eingeweiht — ihre Schwägerin, die sanfte Iva, listig zum Betreten der verhängnisvollen Stelle zu bewegen. Die daran anknüpfende Einmauerung, die dem dämonischen Gebot zufolge der Woiwode Orbók eigenhändig vornehmen muß, bildet szenisch wie musikalisch den Höhepunkt des dramatisch von hier an hilflos versandenden Stückes... Emelkas Gatte fällt im Kampf, sie selbst wird auf Geheiß Orbóks von ihrem verwitweten Schwager heimgeführt, erreicht somit ihren Herzenswunsch, wird aber von Tarján, als sie ihm ihr Teufelsmanöver bekennt, erstochen. Aus den beiden Löchern, die Iva in der Mauer für ihre Augen freizulassen hat, stürzen zwei Quellen für das durch Dürre gepeinigte Volk hervor. „Wasserzauber“ oben auf der Bühne wie unten im Orchester... Die Burgleute harren der Erlöser aus Not und Knechtschaft, ihrer sie befreienden ungarischen Brüder aus dem Mutterlande: eine erfolgsichere Anspielung auf gegenwärtige politische Verhältnisse. Das Werk klingt also, einen logisch entwickelten Abschluß vermissen lassend, mit einem künstlich angehängten, sei es auch irredentistischen Stimmungsbild aus, obschon es vornehm genug bleibt, auf die hierbei übliche, marktschreierisch lärmende patriotische Geste zu verzichten.

Die Musik Dohnányis charakterisiert ein ehrliches, wenn auch letzten Endes vergebliches Ringen um den eigenen Stil, um die persönliche Lösung des Opernproblems. Sie verzichtet einerseits auf das leitmotivische Gewebe, hält sich aber anderseits doch dialoguntermalend, streng an den Wortlaut des Textes. Die Folge hiervon ist, daß die zahlreichen geistvollen Einzelheiten, ohne den bindenden thematischen Kitt, zu keinem rechten organischen Leben verwachsen wollen: ein Beweis, daß die nicht absolute, für sich selbst also nicht bestehende Musik der psychologisch deutenden Erinnerungsmotive nicht entraten kann und daß Wagners Technik eine keineswegs willkürliche, sondern höchst notwendige gewesen ist und vielleicht bei jeder nicht absolut musikalischen Einstellung auf das Opernproblem unvermeidlich bleiben wird... Auch die Charakterisierung der handelnden Personen leidet unter dem Streben, „immer Neues“ zu bringen, wenn letzteres zwar häufig gefällig aber selten prägnant genug ist, um die Aufmerksamkeit des Hörers fortlaufend binden und lenken zu können. Eine seltsame Scheu zeigt Dohnányi übrigens vor dem breiten Ausströmenlassen der Gefühlselemente; vor lauter rastlos mithastendem Wortillustrieren läßt er sich an allen lyrischen Ruhepunkten vorbeitragen, sieht schließlich überall nur Wortsinn, d. h. vor vielen Bäumen den Wald nicht... Trotz derlei in prinzipiellen Ursachen verankerter Mängel ist diese Oper doch reich an Momenten, die, wenn auch ohne besondere Ursprünglichkeit, den Stempel jener herrlichen Musikalität an sich tragen, welchen ihr Schöpfer — als nachschaffendes Genie der gute Geist des ungarischen Musiklebens — zu Nutz und Frommen seiner Heimat über deren Hauptstadt ausgebreitet hat.

Die Aufführung unter Generalmusikdirektor Stefan Kerners Leitung war sauber einstudiert und präzis. Allem voran stand die edel und warm pulsierende Gesangsleistung der Frau R. Marschalkó (Iva); Erwähnung verdient die von Dr. Franz Székelyhidy nobel verkörperte, musikalisch wohl am dankbarsten ausgestattete Figur des Barden, sowie die markige Greisengestalt des Woiwoden, Herrn Béla Wencell. — Von den warmen Ovationen konnte auch der anwesende Textdichter H. H. Ewers den ihm gebührenden Anteil entgegennehmen.

Alexander Jemnitz.

* * *

Pietro Mascagni: „Der kleine Marat“.

Oper in drei Aufzügen. — Text von Giovacchino Forzano (Deutsch von K. Scheidemantel).

Deutsche Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 11. März 1922.

Mascagni hat seit dem nun schon über dreißig Jahre anhaltenden Welterfolg der „Cavalleria rusticana“ nur noch mit dem ins Anmutige schillernden „Freund Fritz“ (nach Erckmann-Chatrian) für einige Jahre in Deutschland Fuß gefaßt. Bei dem letztgenannten Werke kamen ihm wohlgelungene, weiche Lyrismen (Veilchen- und Kirschenlied), sodann die Volkstümlichkeit der von Possart im gleichnamigen Werk meisterlich dargestellten Figur des Rabbi Sichel zustatten. Bald ward es still um den Hauptvertreter des italienischen „Verismo“. Die weiteren Bühnenwerke versagten in der Wirkung, oder sie blieben doch auf die Heimat des Tondichters beschränkt. So haben bisher diejenigen recht behalten, die behaupteten, daß Mascagni sich gleich mit seiner ersten größeren Arbeit musikalisch ausgegeben habe. Erst seit der Uraufführung der Oper „Der kleine Marat“ (1921) drang die Kunde zu uns herüber, daß es sich dabei um einen neuen stärker wirkenden Erfolg Mascagnis handle. Die römische Presse schrieb die äußere Wirkung allerdings in erster Linie dem auf krasse Szenen zugeschnittenen, stellenweise kinomäßigen Revolutionsdrama Giovacchino Forzanos zu, während der Musik in der Hauptsache eine mehr illustrierende Rolle zugefallen wäre. Man konstatierte als Selbstverständlichkeit, daß Mascagni, der große Könner, schwungvolle Gesangslinien mit den erforderlichen herausgehobenen Lichtpunkten (besonders bei Sopran und Tenor) zu zeichnen verstünde, daß er die Technik des Chorsatzes in zwei- und dreifacher Teilung wie auch die instrumentalen Ausdrucksmittel voll beherrsche. Aus eigenem Urteil kann hinzugefügt werden, daß der Tondichter auch heute noch in seinem Verismus von ehedem lebt, mit dem Unterschiede, daß er sich mehr auf die Seite Puccinis („Tosca“, „Butterfly“) geschlagen hat, anstatt wie Verdi in systematischer Aufwärtsentwicklung seine Opern zu Musikdramen großen Stils auszubauen. Im „Kleinen Marat“ fällt die Langatmigkeit der Tonsprache an vielen Stellen auf. Mascagni, in der „Cavalleria“ der Mann der musikalischen Knappheit und der Schärfe des Ausdrucks, hat einen guten Teil seiner Eigenart eingebüßt. Auch ist er hier weit davon entfernt, die brutalen Situationen, die in langer Kette am Auge vorüberziehen, durch die Musik dergestalt zu verklären, daß man das eindrucksvolle Walten der „holden“ Kunst bis ins innerste Herz verspürt. Wohl fesseln im ersten Akte die vollen Chorklänge, mit der Einfügung des verbotenen Spottverses auf die „Schutztruppe“ des Oger, die „Marats“ und die Verwendung des Jakobinerliedes im Glockenspiel der Kathedrale von Nantes. Sodann die Wiederbegegnung des als Sansculotte sich selbst verleugnenden Titelhelden mit der über alles geliebten Mutter am Kerkergitter (Erinnerungslied), dazu als schaurigen Gegensatz die Todesfahrt der gefangenen „Noyaden“ (historische Bezeichnung), die schutzlos auf einer Barke, den Bittgesang an die heilige Jungfrau auf den Lippen, in der Loire oder doch in der offenen See ertrinken müssen. Auch im zweiten Akte verfehlt (nach den grauenhaften Tribunalszenen) das Aufkeimen der Liebe zwischen der gehetzten Mariella und dem verkleideten Fürstensohne, wie auch das menschlich-packende Bündnis der beiden (zur Rettung der Mutter) die musikalische Wirkung nicht. Hier aber, wo Gelegenheit zu wenigstens einer eindringlichen, sei es auch einer vulgären Melodie gegeben wäre, vermag sich Mascagni nicht zu einer „Stretta“ von Persönlichkeitswert aufzuschwingen. Der dritte Akt ist besonders in den Schlußszenen, die zur erlösenden Katastrophe förmlich hindrängen, erfindungsarm, dazu quälend breit angelegt und zerdehnt. Was hilft die geschickte Mache? Es fehlt eben der Hauch des Genies, um die tonale Idealisierung lebendig werden zu lassen.

Die Handlung des „Kleinen Marat“ spielt in Nantes 1793, wo der Präsident des Revolutionskomitees (Oger-Menschenfresser) ein Schreckensregiment führt. Einen Offizier der regulären französischen Armee, der ausgesandt ward, den Präsidenten wegen seiner gesetzlosen Willkür zur Verantwortung zu ziehen, läßt dieser durch die aufgereizte Menge ertränken. Unter den gefangen gesetzten Notabeln befindet sich auch die Fürstin Fleury, deren Sohn zu ihrer Befreiung nach Nantes geeilt ist. Zum Schein spielt der Jüngling, als Sansculotte verkleidet, den wilden Mann und erhält den Spitznamen „Der kleine Marat“. Er macht sich bei Oger beliebt und gewinnt das Herz der Nichte des Wüterichs, Mariella, die sich von ihrem Onkel trennen will. Beide erzwingen von dem Präsidenten einen Freibrief für die Mutter. In seinem Zorn schießt der Oger nach dem verkleideten Fürsten, der zu Boden stürzt. Die Rettung bringt ein Schiffszimmermann. Dieser erschlägt das Scheusal. Die Fürstin wird von Mariella auf Grund des Freibriefs gerettet und alle drei, auch der nur verwundete Titelheld, entfliehen unter Führung des Schiffszimmermanns übers Meer.

Die Aufführung tat sehr viel für das Werk. Zunächst durch eine bildhafte szenische Ausstattung, die besonders im ersten Akte bei den aufrührerischen Massenszenen auch prächtige Farbenwirkungen der Kostüme ergab. Dann durch eine erstklassige Besetzung der Gesangspartien. Die Kapellmeister Kutzschbach (Leitung) und Pembaur (Einüben der Chöre), sowie Oberspielleiter Toller hatten in wochenlanger sorgfältiger Vorbereitung ganze Arbeit getan. So kam eine Sehens- und Hörenswürdigkeit zustande, die an die besten Zeiten der Dresdner Oper erinnerte und den Ruhm Dresdens als Kunststadt zu mehren vermag. Allen Mitwirkenden gebührt rückhaltloses Lob. Taucher sang die Titelrolle hinreißend schön und ließ in der Darstellung kaum einen bezeichnenden Zug vermissen. Heldisch und mannhaft als Retter der Mutter, von rührender Hingabe an das geliebte Mädchen! Glanzvoll strahlte seine Stimme besonders in den Duetten mit Elisabeth Rethberg (Mariella), deren wundervoller Sopran gleichfalls funkelte und leuchtete. Zumal in den Liebesszenen! Mit teuflischer Dämonie stattete Plaschke den Präsidenten Oger aus. Wo gibt es noch einen Gesangskünstler von dieser elementaren Gestaltungskraft? Desgleichen Staegemann! Er fand ergreifende Töne für die Seelenqualen des Schiffszimmermanns. Wildhagen als Offizier der regulären Armee überraschte durch klaren Stimmklang und deutliche Wortbehandlung. Auch die übrigen Rollen waren in guten Händen. Opernchor und Staatskapelle behaupteten ihren alten Ruf. Das ausverkaufte Haus (darinnen zahlreiche auswärtige Bühnenleiter und Pressevertreter) spendete nach dem zweiten Akte und am Schlusse starken Beifall, den alle bei dieser deutschen Uraufführung Beteiligten vollauf verdienten. Mascagni war ausgeblieben. Kundige Thebaner hatten das nicht anders erwartet.

Gleichwohl glaubte die Intendanz bis zum Aufführungstage an sein Eintreffen.

Dr. Alfred Reucker hat nun, nachdem der noch von Scheidemantel und Reiner angenommene „Kleine Marat" in Szene gegangen ist, hoffentlich die Bahn frei, um sein stolzes Gelöbnis während der Weber-Woche am Denkmal Karl Marias in die Tat umzusetzen. Wo bliebe sonst „die heilige deutsche Kunst"? Laßt es genug sein des grausamen Spiels der Sensationsopern! Einer wartet schon lange vergeblich vor den Toren des Dresdner Semperhauses, der „Weber von heute": Hans Pfitzner.

Prof. H. Platzbecker.

Erstaufführungen.

Hans Pfitzner: „Die Rose vom Liebesgarten".

Erstaufführung am Stuttgarter Landestheater am 12. März 1922.

Hans Pfitzner ist hier, was man nur aufs herzlichste begrüßen kann, in den letzten beiden Jahren häufig und in liebevoller Pflege zu Worte gekommen: im vorigen Jahr in einer „Pfitzner-Woche" mit dem Palestrina, mit Kammermusik und Liedern, dieses Jahr mit der unmittelbar an die Berliner Uraufführung sich anschließenden Kantate „Von deutscher Seele" und nun mit der „Rose vom Liebesgarten". In einer Notiz des Theaters wurde darauf hingewiesen, daß diese Aufführung, an deren Vorbereitung der Komponist persönlich teilnehme, als eine Neubelebung des ganzen Werkes gedacht sei.

Pfitzners Musik braucht eine Neubelebung nicht. Sie überrascht gerade heute durch die eigenwillige und zukunftsträchtige Sprache, die der Komponist schon damals, vor mehr als zwanzig Jahren, sein eigen nannte — in einer Zeit höchster Wagner-Begeisterung und schlimmster Wagner-Nachahmung, die sich bei Pfitzner unbewußt (wer hätte sich dem Einfluß des Bayreuther Zauberers entziehen können!) doch eigentlich nur in der Charakterisierung der beiden ausgesprochenen Theaterfiguren des Moormannes und des Nachtwunderers fühlbar macht. Um so stärker überzeugt sie in Pfitzners ganz eigentümlichen Naturschilderungen (Anfang des 2. Aktes), die doch eigentlich nie bloße Malerei sind, sondern immer in besonderer Weise die Stimmung, die Empfindung (an der genannten Stelle das Beklemmende, Trübe, die unsägliche Einsamkeit, die unheimliche Ruhe) wiederzugeben vermögen; und noch mehr da, wo er aus ganz freier Phantasie, auch von der Dichtung her, schaffen kann: besonders im ersten Akt und im Nachspiel. Hier hat sein Melos, getragen von einer wundersamen Harmonik, bereits jene Weite und Großzügigkeit der Bogenführung, die in der romantischen Kantate in schönster Reife sich zeigt.

Anders steht es mit der Dichtung James Gruns (der wahrscheinlich Hans Pfitzner selbst sein dürfte). Die „große ungreifbare Einheit" der dichterischen Konzeption, von der Pfitzner einmal in seinem Aufsatz „Zur Grundlage der Operndichtung" spricht, die Idee, die eine Handlung zu füllen vermöchte, ist da. Aber die überzeugende Entwicklung der Handlung, die Erfüllung der Gestalten mit wirklichem Leben fehlt. Die Grundforderung jedes dramatischen Geschehens, daß der Held unser Mitfühlen, Mitleiden erregen müsse, ist nur in sehr bescheidenem Maße für Siegnot, gar nicht für Minneleide erfüllt. In der entscheidenden Szene steht man vor Fragen und Zweifeln. Warum Minneleide im Schutze der wundertätigen Rose („Dich krönte ich kühn mit dem Gottespfand: Daß sicher du gingst an der Liebe Hand!" und später: „Getrost! Dich schützt die Rose rot!") nicht ins Paradies zu dringen vermag, bleibt unklar und vermag auch dann nicht mehr zu überzeugen, wenn sie in Furcht mehr und mehr zurückweicht. Der Ausschluß Siegnots aus dem Reich der Liebe und die damit verbundene Notwendigkeit, Minneleide als jenes „Ewig-Weibliche" zu deklarieren, das uns hinanzieht, kommt ebenso überraschend und ohne tiefere Motivierung wie das Erscheinen des Nachtwunderers als Deus ex machina. Daß ich wirklich nicht aus vorgefaßter Meinung das ganze Werk bedrohende Mängel sehe — die ja doch auch eine ganze Reihe anderer, durchaus unvoreingenommener Beurteiler gesehen haben —, sondern daß hier die Ausarbeitung der Idee mangelhaft ist, das beweist mir am besten Pfitzner selbst, der in seinem Aufsatz „Die ‚Symbolik' in der Rose vom Liebesgarten" eine Art Inhaltsangabe des Werkes bringt, die in der Tat viel überzeugender und logischer ist als die ausgeführte Handlung.

Wenig glücklich für das Bühnenwerk dürfte auch das Riesenritartando des Vorspieles sein, das in zwei Bildern eigentlich nur ein Geschehnis von Bedeutung enthält: die Verleihung der Rose. Die Aufzüge des ersten Bildes (in dem des Malers Preetorius Phantasie nicht eben Blühendes geschaffen hat: allzu nüchterne Wirkung einer Horizontale und einer Vertikale, mit einem moorigen Tümpel und einer Eisenbetonbrücke (im Liebesgarten!); und in denen die Regie von allen guten Geistern verlassen war: der preußisch-parademäßige Aufzug der Kinder wirkte ebenso ungeschickt wie der grotesk langweilige Einmarsch der Edelinge und Edelfrauen, der in seiner Polonaisenmanier dem Tanzordner jeden Turnerballes Unehre gemacht hätte), diese Aufzüge sind lähmend. Man vergleiche sie — um eine Oper zu nehmen, die fast zu gleicher Zeit mit der „Rose" im Stuttgarter Spielplan erschienen ist — mit denen in Glucks „Orpheus und Eurydike". Auch hier in der ersten Szene nur Gesänge und Bewegung des Chores: aber ihr Anlaß, ihr Inhalt ist das Geschehen, das der ganzen Handlung Triebkraft gibt, das uns in den Bann dieser Handlungsfermate zwingt, uns mitfühlen, mitleiden läßt: der Tod der Eurydike.

Auch gegen den Schluß sind Bedenken möglich. Was Pfitzner einmal gegen den Schluß des Textbuches von „Hans Heiling" gesagt hat, daß er nicht zwingend sei, weil auch andere Schlüsse denkbar wären, dasselbe muß gegen den der „Rose vom Liebesgarten" gesagt werden, da er durchaus nicht zwingend so zu sein braucht, wie er jetzt ist, vom Zusammensturz der Höhle an.

In dem bereits genannten Aufsatz zur Symbolik in der „Rose vom Liebesgarten" wendet sich Pfitzner gegen die, die in sein Werk das Unmöglichste hineinsymbolisiert haben. Das mit Recht, wenn er gegen die loszieht, die unter Symbolik die Plakatierung der einzelnen Figuren verstehen. Im übrigen ist diese Verwahrung nicht notwendig. Denn einem lebenskräftigen Werk, man denke an „Figaro", „Meistersinger" oder „Carmen", kann auch die tollste Symbolausdeutung nicht schaden, seine Werte nicht verdunkeln, wie man umgekehrt eine so symbolische Dichtung wie den „Taugenichts" mit höchstem Genuß lesen kann, ohne sich der Symbolik je bewußt zu werden. Außerdem sind aber die Gestalten der „Rose" so unsymbolisch wie nur möglich. Jenes geheime Fluidum, das die wirklich blutvollen Lebewesen einer Dichtung umgibt, dessen Strahlen die Wärme unserer Empfindung ausmachen, das sie aus einem unwesentlichen Einzelwesen (sei es ein Schuster, eine Zigeunerin oder ein Zwerg) emporhebt ins allgemein Menschliche, das, unsichtbar und unfühlbar, uns miterleben, mitfühlen, mitleiden läßt, dieses Fluidum, diese symbolische Hülle fehlt den Figuren der „Rose vom Liebesgarten" ganz.

Soll das Werk der Opernbühne erhalten bleiben, so wird die Einsicht seiner dramatischen Mängel und ihre Abstellung notwendig sein. Um der Musik und um der dichterischen Idee willen muß man es wünschen. So, wie sie jetzt besteht, ist die Rose eine künstliche Blume, der auch der Duft, den die Musik über sie ausströmt, nicht zu wirklichem Leben zu verhelfen vermag.

Hugo Holle.

* * *

Italo Montemezzi: „Die Liebe dreier Könige".

Erstaufführung an der Volksoper in Wien.

Wer hat die schwärzeste Seele? Der Librettist. Wer leidet unter der Rückständigkeit der menschlichen Natur, für neue Todesarten kaum mehr zugänglich zu sein? Der Librettist. Was bleibt dem Aermsten, der stets das Böse will und so selten das Gute schafft, demnach anderes übrig, als gebräuchliche Todesarten wenigstens auf interessanten Umwegen und in ungewöhnlicher Kombination zu erreichen? Nun gar, wenn man ein italienischer Autor ist, dem seit jeher das Messer lose im Federstiel sitzt und der vom Gift in den Mund zu leben pflegt. Daß dieses Gift auch von einem Munde bezogen werden könnte, ist die Erfindung des Herrn Sem Benelli, dem wir diese unappetitlichste aller Operndichtungen verdanken. Unappetitlich, daß der alte blinde Schwiegervater, der, wie die ganze Gesellschaft, irgendwie von Maeterlinck abstammt, ohne dieser Abstammung sich gerade würdig zu erweisen, unappetitlich, sage ich, daß er die ehebrecherische Schwiegertochter nicht etwa, seiner barbarischen Vorzeit gemäß, aus gekränktem Ehrgefühl, sondern aus der beleidigten Eifersucht eines im Geiste Blutschänderischen erwürgt. Unappetitlich noch mehr, daß das Scheusal, das in die Wolfsschlucht geworfen gehört, noch den Leichnam (mit Zustimmung des Ehegatten!!) als Mausfalle mißbraucht, um mit dem Gift, das er ihr um den Mund streicht, auch den Liebhaber zu vernichten. Und ebenso unappetitlich wie auch ganz ungenügend motiviert, daß schließlich auch der trauernde Witwer von Herrn Benelli veranlaßt wird, von den Lippen des Kadavers den Liebesgifttod zu nippen. Allerdings geschieht vorher rein gar nichts, eine Reihe von Liebes- und Haßdialogen, nie mehr als zwei Personen auf der Bühne; und es ist noch ein wahres Glück, daß wenigstens Alfred Brüggemann mit seiner ganz unmöglichen Verdeutschung für Humor sorgt, selbst dort, wo alle „am Sterben" sind. Genug davon. Daß die Sache trotzdem erträglich, ja vielfach sogar erfreulich ist, bleibt ganz ausschließlich das Verdienst des Musikers. Vor neun Jahren hörte man zum erstenmal den Namen Italo Montemezzi, der mit diesem Werke damals in Italien, später auch in Berlin und Prag durch erfolgreiche Aufführungen bekanntgeworden ist. Eine durchaus vornehme, dabei sehr theaterkundige Hand hat eine wundervolle Orchesterpartitur geschrieben, von deren weiser Beschränkung, wirksamer Disposition und sicherster Verwertung der Fähigkeiten jedes Instruments mancher deutsche Posaunenblasengel lernen könnte. Daß auch die Singstimme nicht zu kurz kommt, ist beste italienische Schule. Treibende dramatische Energie hält die Bewegung in Schwung, steigert und gipfelt. Der Wille zur großen dramatischen Kantilene ist ohne Zweifel vorhanden, allerdings — und das ist die Schwäche dieser Musik — mehr Wille als Erfolg. Indes, fehlt auch die saftige Vollblütigkeit Verdis, so hält sie sich doch auch gleich weit von den Anämismen Debussys und bemerkenswert frei von typischer Puccini-Süße. Nicht unerwähnt dürfen die einfach schönen Klagechöre (endlich einmal mehr als zweistimmig!) des Schlußaktes bleiben, dem nur die letzte melodische Intensivierung fehlt, um selbst mit der Widerlichkeit des Bühnengeschehens in reinen Ausklang zu versöhnen. Die Aufführung an der Volksoper war durchaus verdienstlich, ganz auffallend die rhythmisch federnde Orchesterleitung Dr. Weirichs, zweifellos

heute der beste der dem Direktor Weingartner verfügbaren Vertreter, sehr zu loben die Darstellung durch Frl. Rantzau als giftige Fiora und die Herren Lußmann, Hagen und Baumann als die unheiligen drei Könige. Keine uninteressante wenn auch italienische (es soll nämlich auch andere geben) Novität und jedenfalls eine Novität und damit ein Artikel, den unser großes Geschäftshaus am Opernring nicht führt.

* * *

Richard Strauß: „Josephslegende" und „Feuersnot".

(Wiener Staatsoper.) Richard Strauß gibt uns in der Vorführung seiner „Josephslegende" im Verein mit der „Feuersnot" Gelegenheit zu anregenden Vergleichen. Hier Sturm und Drang, ein Stil, der von den Meistersingern erst wegstrebt, eine ungefüge, nicht ganz sichere Technik, aber die blühendste melodische Erfindung, in Ernst und Scherz vom Besten, was Strauß geschrieben hat. Dort die vollendete Beherrschung der Szene und des Orchesters, ein Stil, der in jedem Takt nichts als Strauß ist und sein kann — dabei eine Dürftigkeit des Thematischen, eine melodische Leere, die fast den Eindruck hervorruft, als verachte der Meister derlei Nebendinge. Aber beide Kinder seiner Laune — dreizehn Jahre und ebensoviel Opus liegen dazwischen — kranken an demselben Schaden: dem Textbuch. Die leichtfertig-obszöne, dabei dünkelhafte, aufgeblähte Ueberbrettelei Wolzogens und die kalte, raffinierte Artistenspielerei Hofmannsthals und des Grafen Keßler — beide sind unmöglich. Gar erst die Vergewaltigung der Legende. Als Gelegenheit zur Prachtentfaltung des russischen Balletts, als besonderer Kitzel für die Schaulust des Pariser Premierenpublikums wurden venezianische Paläste des Veronese zum Milieu für die simple Begebenheit gewählt. Und gepanzerte Erzengel retten des guten Joseph Unschuld, indem sie ihn in den Himmel transportieren, aller Ueberlieferung zu Trotz, die uns seine Karriere ganz anders zu berichten weiß. Aber Joseph in Venedig anstatt in Aegypten, wirkt ungefähr wie Othello im Frack, sogar noch unechter. Denn es ist immerhin noch eher möglich, eine alte Sage in unsere Zeit zu versetzen, wie etwa Thoma den Heiland in unsere Bauerndörfer, als in eine beliebige andere Epoche, die gerade als Hintergrund wirksam erscheint. Es bleibt nur die Farbenpracht, der sich auch die Musik willig anpaßt; immer wieder weiß sie die eindringlichen Töne des Bildes durch lebhafte Reflexe noch zu steigern. Bewundernswürdig die Technik, grandios der Stil, die Routine, die von selbst funktioniert, ohne inneren Antrieb — sicher ihres unwiderstehlichen Effektes ..... Der Erfolg blieb denn auch nicht aus. Seit Jahren haben wir ein solches Bühnenbild nicht gesehen. Die augenbetörende Inszenierung Rollers — allerdings wurde sie dem Bedürfnis des szenischen Vorgangs nicht immer gerecht —, die großartige mimisch-dramatische Leistung der Frau Gutheil-Schoder, die Anmut unserer Tänzerschar, die Schwungkraft des Orchesters unter Strauß' eigener, befeuernder Leitung — dies alles erregte eine Begeisterung, die die mattere Aufführung der „Feuersnot", trotz der guten Leistungen der Frau Kiurina und des Herrn Schipper aus München, nicht auslösen konnte. „Ein verfehlter Text bereitet der Musik und Darstellung insgeheim den Untergang" sagt Goethe irgendwo ..... Dr. R. St. Hoffmann.

Besprechungen

Musikalien.

Johann Wyschnegradsky: Kompositionen im Vierteltonsystem. (Manuskripte, ohne Opuszahl.) 1. Méditation, für Violoncello und Klavier. 2. Chant douloureux und Etüde, für Violine und Klavier. 3. Präludium, Tanz und Humoreske, für das zweimanualige Viertelton-Klavier.

Viel Talent, viel Mut! So mein Gesamturteil. In Nr. 1 und 2 bringen nur das Cello und die Violine Vierteltöne. Diese beiden Sachen hätten daher wohl zunächst auf eine Aufführung zu rechnen, denn außer Wyschnegradsky und mir besitzt kein Mensch ein Tasteninstrument mit Vierteltönen. (Herrn Mayer in Aschaffenburg allerdings nicht zu vergessen.) Dem Cellisten dürfte dabei, der weiten Mensur seines Instrumentes entsprechend, die geringere technische Arbeit zufallen. Der Geiger hätte allerdings manch härtere Nuß zu knacken. Doch: beide Werke lohnen jedenfalls der Mühe. Sie sind voller Stimmung und, an manchem Werk unserer übrigen Jüngsten gemessen, nicht exaltiert modern gehalten, von den Vierteltönen natürlich abgesehen. Von Nr. 3 gefällt mir am besten die Humoreske. Dies Stück ist technisch auch wohl das schwerste der drei. Hei, da flimmert's und schwirrt's und blitzt's und funkelt's! Leider bin ich nicht genug Wortjongleur und Begriffsequilibrist, um auch nur den Versuch zu wagen, den Eindruck dieser Musik sich ein wenig in meiner Darstellung widerspiegeln zu lassen. Zudem bin ich der Ansicht, daß auch hier schließlich nur die Tat, d. h. die Wiedergabe des Werkes alles ist. Dazu wäre aber erst noch eine andere Tat nötig: der Bau eines konzertfähigen, bichromatischen Klaviers. Wird es jemals gebaut werden? Die Feindschaft zwischen dem Kapitalismus der Klavierfabrikanten und dem Idealismus des Erfinderindividuums ist leider immer noch ein riesengroßes, weil nur zu natürliches Hindernis. Wird es der junge russische Tonsetzer Wyschnegradsky schließlich überwinden? Wir wollen es hoffen! Sein doppelmanualiges Klavier (das Obermanual bringt auf den üblichen Tasten die Vierteltöne), das ihm eine Pariser Firma gebaut, genügt jedenfalls nicht, und mein einmanualiges bichromatisches Harmonium ist doch eben trotz all seiner Konzertfähigkeit immer nur ein — Harmonium!

Willi Möllendorff.

*

Kleine Partituren. Verlag Eulenburg, Leipzig.

Ueber die Wichtigkeit und den ungeheuren Wert der „Kleinen Partituren" noch etwas zu sagen, ist heute wohl nicht mehr nötig. Sie sind die Reklambändchen der Musikliteratur, sind für jeden Musiker, für jeden Musikstudierenden ein unentbehrlich Handwerkszeug geworden. Heute um so mehr, als große Partituren, etwa von Symphonien, für die Mehrzahl der Musiktreibenden unerschwinglich sind. Es liegen eine Reihe neuerschienener Hefte vor, die wieder, bei erstaunlich niedrigen Preisen, die einwandfreie, ausgezeichnete Ausstattung von früher (bestes Papier, klarer Druck und Satz) haben. Von Beethoven die beiden ersten Klavierkonzerte in Partitur, ferner Bach: Konzert für 2 Violinen (d moll), Reger: Klavierquintett Op. 146, Pfitzner: Klavierquintett Op. 23, C. Franck: Quartett D dur, Scontrino: Quartett F dur, Bizet: L'Arlésienne, Suite Nr. 1 und 2 und Flotow: Ouvertüren zu „Martha" und „Stradella". Sehr zu begrüßen ist das „Thematische Verzeichnis" (Preis 2 Mk.), das die Anfangsthemen aller bisher in der Sammlung erschienenen Werke enthält. Vielleicht entschließt sich der unternehmungsfrohe Verlag einmal, in diesem Verzeichnis bei mehrsätzigen Werken die Anfangsthemen aller Sätze zu geben. Dem Verlag gebührt jedenfalls der Dank aller Musiker für seine unübertrefflichen Kleinen Partituren. H. H.

*

Eduard Moritz: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello (mit Sopransolo), Op. 10. Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz.

Ein merkwürdiges Werk von höchst zwiespältigem Eindruck! An gar manchen Stellen scheinen gute Gedanken hoffnungsfreudig aufzublühen, die unwillkürlich aufmerken lassen; ehe sie jedoch zur Entfaltung und Blüte kommen können, werden sie verdrängt durch peinlich störende Banalitäten besonders in melodischer Hinsicht, wie sie einem ernst zu nehmenden Kammermusikwerk am wenigsten anstehen. Kleine, fugenartige Ansätze verlieren sich bald wieder und zerflattern in Nichts, blaß und farblos erscheint zumeist die thematische Erfindung. Gewisse feststehende Forderungen des Kammermusikstils, wie Selbständigkeit der Stimmführung, kontrapunktische Arbeit, Klarheit und Geschlossenheit im Satzbau und dergleichen mehr, sind nicht erfüllt; besonders stark ins Gewicht fallende Vorzüge werden, als Entschädigung gleichsam für diesen Mangel, nicht geboten. In den beiden letzten Sätzen tritt eine Singstimme zu dem Quartett; ihren Weisen sind im dritten Satz Worte von Anton Lindner „Kleine Erkenntnis", im vierten Satz von Oskar Loerke „Pansmusik" unterlegt; einen inneren Zusammenhang zwischen dem geistigen Gehalt des Werkes selbst und diesen an sich schönen Spruchpoesien konnte ich indessen nicht finden, aus dem Werk organisch herausgewachsen scheint mir die Einfügung der Singstimme nicht. Befremdlich wirkt die oft recht anfechtbare musikalische Deklamation des gesungenen Wortes. Eine kurze, triviale Wendung führt das Werk zu schnellem Abschluß und entläßt den Hörer mit gemischten Gefühlen. August Richard.

Kunst und Künstler

— Der Göttinger Universitätsbund veranstaltet auch in diesem Jahre eine Händel-Woche vom 5.—12. Juli. Zur Uraufführung kommt der Caesar, zur Neuaufführung die vom Vorjahre her bekannte Oper „Otto und Theophano" in der völlig neuen Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen.

— Der „Nürnberger Volksliederbund" veröffentlicht ein Preisausschreiben für volkstümliche Lieder (Gedichte und Kompositionen) zur Ehrung deutscher, im Weltkrieg gefallener Helden. Preisrichter sind die Professoren Joseph Haas, Sig. v. Hausegger, Dr. Franz Muncker, Dr. Gottfr. Schulz, E. Schwickerath und Dr. E. Sulger-Gebing. Die Einzelheiten sind aus der Veröffentlichung des Ausschreibens in diesem Heft (siehe Anzeige) zu ersehen.

— Dr. Erich H. Müller (Dresden, Wasastr. 14), aus dessen Feder demnächst im Verlage Breitkopf & Härtel eine kleine Biographie von Heinrich Schütz erscheint, bereitet eine Sammlung der Briefe dieses Meisters vor und bittet alle Besitzer von Autographen, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen aufmerksam zu machen und ihm die Originale oder Photographien auf kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

— Hofrat H. A. Marx in Berlin ist zum Ehrenbürger der Universität Heidelberg ernannt worden. Zum Andenken an seine in Heidelberg vor zwei Jahren verstorbene Frau, die Pianistin Hedwig Marx-Kirsch, hat Hofrat Marx eine Stiftung errichtet, durch die das Musikwissenschaftliche Seminar der Heidelberger Universität zu einer mit allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln aus-

gestatteten Forschungsanstalt ausgebaut werden soll. Hofrat Marx hat außerdem noch beträchtliche Zuschüsse bereitgestellt, um das Seminar in den Stand zu setzen, auch geschlossene Sammlungen zu erwerben. Es ist die Absicht des Stifters, das Musikwissenschaftliche Seminar der Ruperto-Carola zu einem Mittelpunkt musikwissenschaftlicher Forschung zu erheben.

— Nikischs Nachfolger ist nun bestimmt: es wird Wilhelm Furtwängler, der, wie Nikisch, die Leitung der Gewandhauskonzerte in Leipzig und der philharmonischen Konzerte in Berlin übernimmt und der damit in raschem, glänzendem Aufstieg an die hervorragendsten Stellen als Konzertdirigent gerückt ist. Nun muß freilich die Berliner Staatsopernkapelle für ihre Konzerte einen Nachfolger für Furtwängler suchen.

— Generalmusikdirektor Bruno Walter hat nach zehnjährigem segensreichen Wirken für die Münchener Oper um seine Entlassung gebeten. Der breiten Oeffentlichkeit kam dieser Schritt überraschend, die mit den Münchener Zuständen Vertrauten wußten, daß seit langem gegen diesen Mann eine infame Hetze im Gang war. Die Verdienste Walters um die Münchener Oper sind sehr groß, sein hervorragendes Wirken erkennen ihm jetzt, um ihn zur Zurücknahme seines Gesuches zu veranlassen, zahlreiche Künstler und Gelehrte, an erster Stelle Hans Pfitzner, an, das Publikum jubelt ihm begeistert zu und die Presse führt feierliche Eiertänze zu seinem Lobe auf. Tief bedauerlich bei dieser Angelegenheit ist, daß eine Kampfesweise, die unser politisches und wirtschaftliches Leben verpestet, nun auch im künstlerischen Leben Eingang finden soll. Videant consules! — Kapellmeisterkrisen überall. Ein Suchen überall. Aber der Mut, einmal unter dem Nachwuchs zu wählen und es mit einem „Mann ohne Namen" zu versuchen, fehlt allenthalben. Es gibt sicher genug junge tüchtige Kräfte, die, an hervorragende Stelle gestellt, auch Hervorragendes leisten werden.

— Die Leitung der philharmonischen Konzerte in Hamburg hat Karl Muck übernommen. Die Nachfolge des bisherigen Dirigenten des Vereins Hamburger Musikfreunde, des nach Christiania berufenen Kapellmeisters Eibenschütz ist noch nicht entschieden. Wahrscheinlich kommt Eugen Pabst in Zürich in Betracht.

— In Stuttgart läßt man sich mit der Beantwortung der Frage nach Buschs Nachfolger Zeit. In engerer Wahl sollen Leonhardt (Weimar), Knappertsbusch (Dessau) und Band (Stuttgart) sein.

— Auch in Mannheim, wo das gesamte Theaterpersonal sich gegen den Intendanten gewandt hat, sucht man noch nach einem Nachfolger für Franz v. Hoeßlin. — Dagegen hat sich Dr. Lert in Hannover entschlossen, das freiwillig niedergelegte Amt des I. Kapellmeisters wieder zu übernehmen.

— Erich Band ist als Nachfolger von Fritz Busch mit dem Lehrauftrag für den Dirigentenkurs an die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart berufen worden und hat seine Unterrichtstätigkeit aufgenommen.

— Bruno Walter, der Münchener Generalmusikdirektor, hat im Augusteum in Rom lebhaften Beifall als Dirigent mit Beethovens VII. Symphonie, Schönbergs „Verklärter Nacht" und einer symphonischen Dichtung von Santoliquido „Profumo delle oasi sahariane" gefunden.

— Delia Reinhardt, Maria Jvogün, Gustav Schützendorf und Paul Bender, alle hervorragende Mitglieder der Münchener Oper feiern zurzeit im Ausland große Erfolge. Diese Erfolge sind für die Künstler selbst wie für die Förderung deutscher Musik im Ausland höchst erfreulich. Eine andere Frage ist es freilich, ob mit den ausgedehnten Auslandsreisen zahlreicher deutscher Bühnenkünstler einer ernsten Kunstpflege in der Heimat gedient ist.

— Ferruccio Busoni hatte mit seiner durchgeistigten Kunst im Klavierspiel große Erfolge in Paris. Auf den Programmen standen Werke von Bach, Mozart (Klavierkonzerte), Beethoven, Chopin, Saint-Saëns (V. Klavierkonzert) und Busoni.

— „Doktor Eisenbart", Komödie in drei Akten von Otto Falckenberg (bearbeitet von H. W. von Waltershausen), Musik von Hermann Zilcher, wurde von der Intendanz des Nationaltheaters Mannheim zur Uraufführung für Ende Mai erworben.

— Jos. M. H. Lossen, Darmstadt, wirkt in hocherfreulicher Weise für zeitgenössische Musik. Fern vom Konzertsaal veranstaltet er „Nachmittage für häusliche Musikkultur" in kleinem Kreise mit hervorragenden Solisten. Das Programm der ersten Aufführung umfaßt Klavierwerke von Courvoisier, Jos. Haas, August Reuß, Sträßer, Herm. Unger und Bodo Wolf (Klavier: Walter Georgii-Köln). Ein Programmbeiblatt sucht mit wenigen Sätzen das Wesen jedes der Komponisten zu charakterisieren. (Wir begrüßen unseren geschätzten Mitarbeiter zu diesem nachahmenswerten Unternehmen, das in seiner intimen, unaufdringlichen Art wirklich Musikkultur treibt.)

— Die musikalische Gesellschaft in Düsseldorf veranstaltete am 9. März eine Brahms-Gedächtnisfeier, in welcher der „Rheinische Madrigalchor" mit größtem künstlerischen Erfolge 13 selten gehörte Chöre von Brahms sang. Das den Ibachsaal bis auf den letzten Platz füllende Publikum brachte am Schluß des Konzertes dem Chor und seinem Leiter Prof. Walter Josephson lebhafte Ovationen dar. Die ausgezeichnete Düsseldorfer Geigerin, Grete Eweler, spielte zwischendurch mit Dr. Ophüls mit feinstem Verständnis und viel Temperament die Brahmssche Sonate d moll und einige ungarische Tänze des Meisters.

— Paul Juon, der ausgezeichnete russische, seit langem in Deutschland eingebürgerte Komponist, Lehrer für Komposition an der Berliner Hochschule, hatte Anfang März seinen 50. Geburtstag.

— Prof. Dr. Wilhelm Altmann, der Direktor der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek und Gründer der „Deutschen Musiksammlung", feierte Anfang April seinen 60. Geburtstag.

— In Nantes hat die Erstaufführung der „Salome" von Richard Strauß in französischer Sprache mit großem Erfolge stattgefunden. Die „Salome" von Richard Strauß ist das erste Opernwerk eines lebenden deutschen Komponisten, das nach dem Kriege in Frankreich zur Aufführung gelangte.

— Die am 1. Osterfeiertag in Altenburg zur Uraufführung kommende Oper „Das Kirchlein am See" ist, wie wir zuerst richtig meldeten, von Paul Gläser, nicht von Geilsdorf, der mit Motetten in Altenburg hervorgetreten ist.

— Der in Köln lebende Komponist Dr. Hermann Unger kam in der letzten Zeit in auswärtigen Konzerten mehrfach zu Worte: so in dem „Kölner Abend" des Stuttgarter Tonkünstlervereins (Straeßer, Unger), in dem Symphoniekonzert „Reger und seine Schule" des Elberfelder Musikvereins (Reger, Hasse, Grabner, Unger) unter der Leitung Hermann v. Schmeidels; an einem Modernen Abend des städtischen Orchesters zu Oldenburg, („Erotikon") einem Chorkonzert Boells in Solingen (Altdeutsche Chöre). Als Uraufführung wird Ungers „Passacaglia und Doppelfuge für zwei Streichorchester" in Meiningen erklingen, als örtliche Erstaufführung seine Suite „Jahreszeiten" für großes Orchester in Düsseldorf unter Panzner und seine Orchesterskizzen „Nacht" in Hamburg.

— Kurt Hennigs „Tanzphantasie" wird im nächsten Monat durch das esthnische Staatsorchester in Reval zur Uraufführung kommen, unter Leitung seines I. Kapellmeisters Reymund Kull, der in letzter Zeit schon eine ganze Reihe von Werken neudeutscher Komponisten dirigierte; es seien nur genannt: Max Schillings' symphonische Dichtung „Seemorgen", Weingartners „König Lear", die Dritte Symphonie von Hugo Kaun, „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und Paul Ertels symphonische Dichtung „Nächtliche Heerschau". — In Berlin hat Kurt Hennig mit dem Melodram zu Joseph v. Lauffs „Die Geißlerin" einen durch Kraft und Schwung der Musik berechtigten Erfolg gefunden, der auch der verständnisvollen Ausführung durch Li Gondy und Elsa Appel zu danken ist.

— Der junge Komponist Heinrich Funk gab in Jena einen Kompositionsabend. Zum Vortrag kamen Lieder, Klavierstücke, ein Melodram und eine Violin-Klaviersonate. Die Werke zeigen Funks selbständiges melodisches Talent und eine besondere Veranlagung für differenzierte Harmonik.

— Max Strub, der Nachfolger Prof. Wendlings im Stuttgarter Opernorchester, der Stuttgart bereits wieder verläßt, um die I. Konzertmeisterstelle in Dresden anzunehmen, hat als Solist in diesem Winter in großen Orchesterkonzerten: Mannheim, Nürnberg, Köln, Bonn, Düsseldorf, Essen, Duisburg, Kassel und anderen Städten mit dem Vortrag der Violinkonzerte von Brahms, Beethoven, Dvorak, Joachim so außerordentliche Erfolge bei Publikum und Presse gehabt, daß er überall wiederverpflichtet wurde. Die Presse zählt ihn neben Adolf Busch zu den größten deutschen Geigern. Strub wird demnächst auch in Berlin, Hamburg, Dresden (Staatskapelle), München und Halle (Gewandhausorchester unter Fritz Busch) auftreten.

— Die Stuttgarter Geigerin Frieda Schilke (Lehrerin an der Hochschule für Musik) hat mit Konzerten in Frankfurt, München und Heilbronn erfreuliche Erfolge zu verzeichnen gehabt. Neben klassischer Violinmusik pflegt sie insbesondere die Kunst Julius Weismanns, mit dem zusammen sie vornehmlich konzertiert.

— Joseph Wolfsthal wurde an Stelle des ausgeschiedenen Geigers Leopold Premyslaw der Berliner Staatsoper als Konzertmeister verpflichtet.

— Dr. Paul Kuhn, der frühere Münchener Tenorbuffo, ist für die Staatsoper in Wien verpflichtet worden.

— Kammersänger Albert Fischer tritt zurzeit mit außerordentlichem Erfolg in Barcelona auf, wo er u. a. bei den Aufführungen der Matthäus-Passion mitwirkt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Zörbig starb der Hoforgelbaumeister Wilhelm Rühlmann. Mit ihm ging nicht nur ein lieber, edler Mensch dahin, sondern auch ein ganz hervorragender Fachmann. Rühlmann wurde 1842 geboren und machte seine Studien in der bekannten Orgelbauanstalt von Ladegast in Weißenfels. Für die Entwicklung der Rühlmannschen Anstalt wurde das Jahr 1881 von besonderer Wichtigkeit, denn in diesem Jahre erregte eine dreimanualige Orgel mit 33 Stimmen (für die St. Agnuskirche in Köthen) allgemeine Aufmerksamkeit und wurde mit der goldenen Medaille preisgekrönt. 1887 führte Rühlmann als einer der ersten deutschen Orgelbaumeister die Röhrenpneumatik ein, nicht als tastenden Versuch, sondern als etwas Fertiges und praktisch Brauchbares. An hochbedeutenden Orgeln sind aus der Anstalt hervorgegangen: für die Marktkirche Halle a. S. (60 Stimmen), für die Schloßkirche Dessau (52 Stimmen), für die Ulrichskirche Magdeburg (45 Stimmen), für die Kaufmannskirche Erfurt (42 Stimmen), für die Michaeliskirche Zeitz (47 Stimmen), für die Herrnhuter Brüdergemeinde (40 Stimmen). Ausgesuchte Güte des Materials, peinlich saubere Arbeit und vornehme Tongebung stempeln die Werke zu erstklassigen Fabrikaten. Die Schönheit ihres

Klanges beruht auf einer verständigen Disponierweise und den sehr zweckmäßig gewählten Mensuren. An äußeren Ehrungen hat es dem verstorbenen Meister nicht gefehlt. Kl.

— Der frühere Kapellmeister am Hoftheater in Wiesbaden, Prof. Joseph Schlar, ist in Schliersee im Alter von 61 Jahren gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Die Oper „Der Sonnenstürmer" von Hans Stieber ist Ende März in Hannover zur Uraufführung gekommen.

— Rudolf Siegels komische Oper „Herr Dandalo" hatte in Krefeld großen Erfolg bei ihrer Erstaufführung.

— „Magda Maria", die in Dessau erfolgreich zur Uraufführung gekommene Oper von Oskar v. Chelius, wird Ende April zum ersten Male im Landestheater in Koburg gegeben.

— Uraufführung von F. Halévys „Der Schicksalstag" im Stadttheater Halle a. S. Kaum klingt es glaublich, doch dürfte die Intendanz den Fall genauer geprüft haben. Als Bearbeiter zeichnet Dr. Wilhelm Kleefeld. Worauf sich seine Arbeit erstreckt hat, ist nicht so leicht festzustellen; möglicherweise handelt es sich dabei um Einziehung und Umstellung von Szenen, ja um gänzliche Entfernung von unwichtigen Personen. Es sind aber in der Handlung, welche sich auf nur vier Personen — merkwürdigerweise zwei Soprane und zwei Tenöre — stützt, noch mancherlei Unklarheiten zurückgeblieben. Musikalisch trägt das Werk gerade keine originellen Züge, es sei denn in der Rhythmik, welche äußerst vielgestaltig anmutet. Im Stil haben wir es mit der allbekannten Form der damaligen Zeit zu tun: Nummernoper mit eingestreutem Dialog. Halévy gibt sich teils heiter, teils ernst. Bei Höhenpunkten des Affekts läßt er das ganze Orchester unter starker Heranziehung der Blechbläser in ziemlich geräuschvollen Aeußerlichkeiten aufgehen. Seine Melodik bewahrt nicht immer die feine, edle Linienführung, sondern wird stellenweise trivial. Die Partitur bietet indes manche Arie und manches Ensemblestück, welche der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. An der sorgfältig vorbereiteten Aufführung (Spielleitung Intendant Leopold Sachse, musikalische Leitung Kapellmeister Braun), hatte man seine hellste Freude. P. Kl.

Konzertwerke.

— Roderich v. Mojsisovics' „Chorus mysticus" für Soli, Doppelchor, Orchester und Orgel wird in Magdeburg durch Domorganist H. Köhler-Eckardt zur Uraufführung kommen.

— Elisabeth Hernried-Valentin brachte in einem Mannheimer Kammermusikabend neue Lieder ihres Gatten Robert Hernried zu erfolgreicher Uraufführung.

— In Breslau kamen Lieder, Werke für Klavier sowie für Klavier und Violine des jungen Komponisten Günther Krauseneck zur Uraufführung und fanden viel Beifall und Anerkennung.

— In Budapest erlebten zwei Sätze aus der Sonate für Violoncello von Alexander Jemnitz ihre Uraufführung, ein geistvoll entmaterialisiertes Adagio und rhythmisch anziehende Variationen.

— Die Singakademie zu Eisenberg i. Th. brachte ein Oratorium „Der wilde Jäger" von Rudolf Zingel unter Leitung von Moritz Barchfeld zur Erstaufführung.

Unterrichtswesen

— Der Verband Sächsischer Musikschuldirektoren (Ortsgruppe Dresden) teilt folgendes mit: Um nicht gegenüber anderen Städten hinter dem Kulturfortschritt der Neuzeit zurückzubleiben, hat die Stadt Dresden seit vorigem Jahr eine Steuer auf Klaviere, Harmoniums und Orgeln eingeführt. Dresden mußte aber vor anderen Städten etwas voraus haben, deshalb wurde diese Steuer auch den Musikern, Tonkünstlern und Musiklehrern auferlegt, auf diese unter der Begründung, daß ein Musiker doch auch außerdienstlich zu seinem Vergnügen auf dem Instrument spiele, desgleichen seine Familie. Die Musiker und Tonkünstler haben daraufhin mit einem Boykott sämtlicher Wohltätigkeitsveranstaltungen geantwortet. Es kommt aber noch besser! In dem Gesetz sind ausdrücklich von der Steuer ausgenommen Instrumente, die im Eigentum einer Kirche, wohltätigen Stiftung oder Schule sind. Trotzdem verlangt der Rat zu Dresden von den Musikschulen, die ja ihrer Natur nach eine ganze Anzahl Klaviere zu ihrem Betriebe notwendig haben, die Klaviersteuer. Leitet da in Dresden ein pädagogisch hervorragender Musiker eine Musikschule. In Kollegenkreisen ist er geschätzt wegen seiner tiefen, musikwissenschaftlichen Kenntnisse, seinem Idealismus und seiner hervorragenden pädagogischen Eigenschaften. Seine musikwissenschaftlichen Vorträge sind von Kennern hochgeschätzt. Jetzt steht er in hohem Alter. Viel hat er nicht erübrigen können. Er muß jetzt auf die Hilfe von Verwandten rechnen, wenn er halbwegs durchkommen will. In letzter Zeit war er mehrfach von schwerer Krankheit heimgesucht, die ihn fast an den Rand des Grabes brachte. Krankheit und Alter zehren an seinen Kräften, seine Schule bringt nicht mehr viel ein, der Jahresreingewinn beziffert sich auf nur 4000 Mk. Nun soll er von seinen Schulerträgnissen Umsatzsteuer, städtische Gewerbesteuer und auch noch die Klaviersteuer zahlen. Er protestiert, auch der Verband der Musikschuldirektoren erhebt Einspruch. Aber diese Einsprüche werden nicht beachtet. Da kommt eines Tages in seiner Abwesenheit ein Ratsvollstreckungsbeamter und droht, wenn nicht sofort bezahlt werde, müsse er vorgehen. In der Angst vor einer Pfändung zahlt die Ehefrau von ihrem schmalen Haushaltungsgelde. Er muß sich nun wieder mehrere Wochen Entbehrungen auferlegen. Vor einigen Wochen feierte er sein fünfzigjähriges Musiker- und Lehrerjubiläum. In früheren Zeiten war es bei solchen Gelegenheiten üblich, daß die Stadtverwaltung einem solchen Mitbürger eine Ehrung angedeihen ließ, wenn auch nur in Form eines Glückwunschschreibens. Diesem alten Herrn schickt der Dresdner Magistrat den Vollstreckungsbeamten als Glückwunschüberbringer ins Haus. — So geschehen in der Kunststadt Dresden im Jahre 1922. Der § 142 der Reichsverfassung lautet: „Der Staat gewährt der Kunst Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil." — (Wen wundert das? Der Staat ist Selbstzweck geworden. Das Millionenheer von Beamten, das Tausenden von Familien Wohnungen wegnimmt, sorgt zuerst für sich. Für die Kunst sorgt der Paragraph, für die Künstler — bei festlichen Gelegenheiten — der Gerichtsvollzieher. Ja, ja, wir Sachsen sein helle! Aber wo anders ist es genau so finster. D. Schr.)

Vermischte Nachrichten

— Am 1. April waren es fünfundzwanzig Jahre, seit Herr Kommerzienrat Ernst Klett den Verlag von Carl Grüninger, in dem die N. M.-Z. erscheint, übernommen hat. An Verlagswerken, die von ihm aufgenommen wurden und sich größter Beachtung und Verbreitung erfreuen, sind besonders die Harmonielehre von Louis-Thuille und die Musikgeschichte von Batka-Nagel zu nennen. Der N. M.-Z. hat er auch in schwerster Zeit wirtschaftlicher Bedrängnis seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, wofür ihm Schriftleitung und Leser in gleicher Weise dankbar sein müssen.

— Ueber die an dieser Stelle (in Heft 11 d. J.) aus der „Zeitschrift für Instrumentenbau" gebrachten Enthüllungen über die Revalo-Geige fordert die „Revalo"-Tonveredlungs-Aktiengesellschaft unter Berufung auf § 11 des Preßgesetzes folgende Berichtigung:

Die unterzeichnete Gesellschaft hält es für ihre Pflicht, auf die in der Nummer 10 vom 1. Januar 1922 dieses Blattes (d. h. der „Zeitschrift für Instrumentenbau", der wir die Ausführungen entnehmen. D. Schriftl.) erschienenen „Enthüllungen über die Revalo-Geige" folgendes zu erwidern:

Auf die von dem Bücherrevisor Pichinot erschienene Flugschrift mit dem Titel „Der Revalo-Bund im rechten Lichte" wollen wir nicht eingehen. Die Gerichte werden hierüber eine Entscheidung treffen. Daß Herr Ohlhaver eine wichtige Erfindung für den Geigenbau gemacht hat, beweist die Tatsache, daß diese Erfindung in den meisten Kulturländern schon patentiert ist, und in den übrigen die Patente schon angemeldet und teilweise auch schon ausgelegt sind. Auch für Deutschland ist die Auslegung der Patentschrift bereits seit langem beschlossen, also der Erfindergedanke als neu bejaht.

Was der Herr Bücherrevisor über Steg, Stimmstock und Lackanstrich spricht, ist alles unrichtig. Darauf hat ja auch ohne unsere Initiative der Obervogtländische Anzeiger in Markneukirchen, in seiner Nummer vom 28. Dezember 1921, sachlich geantwortet.

Unsere Gesellschaft hat mit dem Okkultismus wie auch mit dem Revalo-Bund nichts zu tun. Herr Ohlhaver hat uns seinerzeit seine Erfindung zum Kauf vorgelegt. Wir haben dieselbe von einer großen Anzahl maßgebender Künstler und Fachleute prüfen lassen. Wir haben vorher ein Vergleichsspiel im Beethoven-Saal veranstaltet, das uns genügende Sicherheit für die Güte der Erfindung gebracht hat. Infolgedessen haben wir die Erfindung käuflich erworben. Welche Erfolge wir mit unseren Instrumenten bisher erzielten, ist sehr leicht zu ersehen aus den erschienenen Kritiken über das am 20. Dezember 1921 stattgefundene Konzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Leitung des Herrn Prof. A. Nikisch. Führende Blätter haben darüber hervorragende Kritiken veröffentlicht, so z. B. der in Musikfachkreisen bekannte Kritiker Prof. Max Chop.

Es ist unrichtig, daß das Konzertbureau Wolff & Sachs an unserem Unternehmen beteiligt ist. Die genannte Firma hat lediglich die Arrangements unserer Konzerte für die üblichen Arrangements-Gebühren übernommen und zu unserer Zufriedenheit ausgeführt.

Berlin N 24, Friedrichstr. 118/119.

„Revalo"-Tonveredlungs-Aktiengesellschaft.
Everth.

(Damit ist eigentlich nichts gegen die von uns abgedruckten Ausführungen gesagt, die sich ja besonders gegen die „okkulte" Erfindung des Herrn Ohlhaver und sein Gebaren richteten. Daß aber die Erfindung schon patentiert ist, sagt doch nicht allzuviel für den Wert der Instrumente. Wie man aber ersieht, macht die „Revalo"-Gesellschaft einen deutlichen Strich zwischen sich und dem okkulten Herrn Ohlhaver samt seinem Bund. Die Gesellschaft teilt übrigens, was zu unterdrücken wir keinen Grund haben, noch mit, daß der Herausgeber der Zeitschrift für Instrumentenbau, Herr Paul de Witt, einer der besten Instrumentenkenner Deutschlands, nachdem ihm die Instrumente vorgeführt worden seien, zugegeben habe, daß „er von der Güte derselben überrascht sei und uns das Recht eingeräumt hat, uns überall auf sein Urteil beziehen zu können." D. Schriftl.)

— Der Musikverlag Carl Simon zu Berlin W. 35 erwarb käuflich den Verlag Paul Koeppen, in welchem hauptsächlich bekannte Autoren der Harmoniummusik vertreten sind. Die Collection Carl Simon (Harmonium-Musik) vereinigt hierdurch alle Gattungen der höchst wertvollen deutschen Harmonium-Literatur.

— Aus Anlaß der 25. Wiederkehr des Todestages von Johannes Brahms und der in dieselbe Zeit fallenden „Internationalen Frankfurter Messe" wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum (Begründer und Besitzer Weingroßhändler Nicolas Manskopf) aus seinen Beständen vom 2. April ab für einige Wochen eine Gedächtnisausstellung von Bildern, Büsten, Autogrammen, Medaillen und anderen auf den Schöpfer des „Deutschen Requiems" bezüglichen Erinnerungsstücken bei unentgeltlicher Besichtigung veranstalten.

— Als Erster erhielt in Philadelphia Leopold Stokowski, der Leiter des Philadelphiaer Orchesters, den von dem Zeitungsbesitzer Edward W. Bok ausgesetzten Philadelphia-Preis von 10 000 Dollar. Dieser Preis soll alljährlich jenem zuerkannt werden, welcher nach der Meinung der Verwaltungsbehörde in dem verflossenen Jahre der Stadt Philadelphia den wertvollsten Dienst erwiesen hat. Die Ueberreichung des Preises ging in der Academy of Music vor sich, wobei Dr. W. W. Keen im Namen der Verwaltungsbehörde darauf hinwies, daß Dr. Stokowski das Philadelphiaer Orchester zum besten des Landes gemacht habe, das jetzt allen ähnlichen Organisationen als Muster diene. (Deutsche Mäcene heraus! Aber bei uns, im gepriesenen Lande der Denker und Dichter, erhielte wohl kaum ein Künstler an erster Stelle den Preis.)

— Der Komponist Leo Delibes ist am 16. Januar 1891 in Paris gestorben, so daß die Schutzfrist für seine musikalischen Werke in Deutschland am 1. Januar 1922 abgelaufen ist. Irrtümlicherweise wird von vielen Seiten angenommen, daß nunmehr auch die musikalischen Bühnenwerke von Delibes honorarfrei aufgeführt werden könnten. Dies entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Das theatralische Aufführungsrecht der Werke ist insofern noch geschützt, als das Urheberrecht an der Dichtung noch nicht erloschen ist, da die Dichter noch nicht 30 Jahre tot sind. So sind „Coppelia" noch bis 1929, die Opern „Lakmé" und „Jean de Nivelle" noch bis 1930, das Ballett „Sylvia" noch bis 1948 geschützt. Der Dichter der komischen Oper „Le roi l'a dit" ist zwar schon über 30 Jahre tot, die deutsche Uebersetzung der Oper von Schirmer und Gumbert ist jedoch noch für eine Reihe von Jahren geschützt, da z. B. Gumbert erst 1896 gestorben ist. Die Aufführungen der vorstehenden Bühnenwerke von Delibes sind daher bis zum Ablauf der erwähnten Schutzfristen auch in Deutschland bezw. den Ländern der ehemals österreich-ungarischen Monarchie noch weiterhin tantiemepflichtig.

Unsere Musikbeilage. Die Harmoniumstücke von Scheide und Gohlisch werden vielen Lesern eine willkommene Gabe zur Passions- und Osterzeit und eine angenehme Abwechslung sein. Ueber die Komponisten ein paar biographische Notizen: August Scheide, geb. 1876 zu Gotha, besuchte von 1890—96 das Herzog-Ernst-Seminar, wo er Musikunterricht durch Hoforganist Wilhelm Spittel und Prof. Ernst Rabich empfing, nach Abgang vom Seminar selbständig sich weiterbildete, sich reicher Anregungen durch Hofkapellmeister Lorenz erfreuend. Seit 1906 Kantor, seit 1915 Organist an der Augustinerkirche seiner Vaterstadt. Er gab geistliche gemischte Chöre und eine Reihe Festmotetten heraus und veröffentlicht im laufenden Jahrgang der „Kirchenmusikalischen Blätter" eine umfangreiche Arbeit über „Die Geschichte des Choralvorspiels". — Wilhelm Ferd. Gohlisch, geb. 1889 in Hannover. Erste musikalische Ausbildung in der Musikschule zu Nienburg a. W. unter dem städtischen Musikdirektor G. Rüdiger; 1907—09 Violinstudien beim Kgl. Kammermusiker Meuche, sowie Theorie und Klavier. Wirkte in diesen Jahren bei den Konzerten der Kgl. Hofkapelle Hannover als Geiger mit. Oktober 1909 durch Wilhelm Berger als Mitglied der Hofkapelle nach Meiningen berufen, der Gohlisch bis zum Kriegsausbruch angehörte. In Meiningen weitere Ausbildung auf der Violine durch Hofkonzertmeister Treichler. Als Konzertmeister in verschiedenen Kapellen u. a. bei Prof. Winderstein und als Solist und Lehrer danach tätig. In Meiningen wandte sich Gohlisch auch der Komposition zu, es entstanden Violin- und Orchesterwerke. Durch Max Reger erhielt er dort große Anregung. Trieb dann noch 1918 in Hannover bei Otto Leonhard weitere Studien in Kontrapunkt, Fuge, freie Komposition, Partiturspiel. Gohlisch schrieb eine Ouvertüre f moll, „Herbst" Symphonische Dichtung, „Adagio" für kleines Orchester, ein Violinkonzert, viele Lieder, Chöre, Klavier- und Harmoniumstücke, sowie Violinsoli. Er lebt gegenwärtig als Lehrer, Komponist und Musikreferent in Hannover.

☛ Bei der Post in Verlust geratene Hefte der „Neuen Musik-Zeitung" können nur gegen Einsendung einer Gebühr von Mk. 3.— für das Heft (einschließlich Porto) nachgeliefert werden. Seitens des Verlags erfolgt der Versand stets mit größter Sorgfalt. Die Adressen werden, nachdem sie ausgeschrieben, regelmäßig vor Abgang von zwei Personen an Hand der Versandliste verglichen, wodurch das Uebersehen eines Abonnenten völlig ausgeschlossen ist.

Schluß des Blattes am 30. März. Ausgabe dieses Heftes am 20. April, des nächsten Heftes am 4. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 3.—, im Ausland Mk. 6.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 4—, im Kleinen Anzeiger Mk. 3—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Methodologische Gedanken zur Freiburger „Prätorius-Orgel".

Von Heinz Edelstein (Bonn).

Im Folgenden soll gezeigt werden, aus welchem systematischen Gedankengang, aus welcher musikwissenschaftlichen Einstellung heraus die Erbauung der „Prätorius-Orgel" verstanden sein will. Diese Orgel ist ein notwendiges Ergebnis der wissenschaftlichen Grundhaltung und Richtung, wie sie Prof. Dr. W. Gurlitt (Freiburg i. Br.) mit seinem Seminar verfolgt. Die folgenden Ausführungen wollen somit gleichzeitig diese Grundhaltung und Richtung in bescheidenem Maß explizieren helfen. Dankbar weiß ich mich hierbei bestimmt und getragen durch den Geist der Arbeit, die mein verehrter Lehrer, Prof. Dr. Gurlitt, seit mehreren Jahren als Leiter des Freiburger musikwissenschaftlichen Instituts leistet.

* * *

I.

Das letzte und höchste Ziel jeder musikwissenschaftlichen Forschung ist die Erkenntnis und der Aufweis des Musikalisch-Wesentlichen. Auf die Lösung der Frage, was Musik in sich selber sei, zielt diese Forschung, die absieht von der Frage, wie Musik entstehe, absieht also von jeder akustisch-naturwissenschaftlichen oder psychologisch-entwicklungstheoretischen Fragestellung. Man muß einmal scharf sehen, daß das Problem, wie Musik entstehe (wenn man es so faßt, daß man mit den — hypothetischen — Ursachen der Musik ihr Wesen erklären will), zu den Fragen gehört, die u. a. Max Scheler in seinem Aufsatz „Zur Idee des Menschen"[1] als widersinnig nachgewiesen hat. Die Frage, wie entsteht Musik, setzt logisch das Wesen der Musik schon voraus. Wie wüßte man sonst, wessen Dinges Entstehungsursachen man feststellen will? Eine solche Frage kann vernünftigerweise nur den Sinn haben, festzustellen, wodurch und in welcher Weise dieses vorausgesetzte Wesen in der gegebenen menschlichen Organisation seine Verwirklichung findet. So gestellt, hat das Problem seine Berechtigung und kann zu wertvollen naturwissenschaftlichen und psychologischen Ergebnissen führen. Vorhergehen muß jedoch — nicht zeitlich, sondern der sachlichen Ordnung der Probleme nach — die ganz andere Frage, was das denn sei, das der Akustiker und der Psychologe „erklären" will, was Musik rein in ihrem Wesen sei, jenes Ding, das ein und dasselbe ist, ob wir einen primitiven Tanzgesang betrachten, eine Beethovensche Symphonie oder den Hymnus, den die Engel zum Lobe Gottes singen. In der gleichen Weise unabhängig von allen genetischen Problemen sind die Fragen, was Rhythmus, was Melos, auch z. B. was ein bestimmtes Kunstwerk sei usw. Aus welchem Erlebnis des Künstlers ein Werk entstanden ist — und sei dieses Erlebnis und seine Kausalbeziehung zu dem Werk quellenmäßig noch so verbürgt —, ist für diese Fragestellung, die das pure Sein des Werkes betrachtet, gleichgültig. Dieses Sein ist, es wird nicht.

Derartige Probleme überhaupt einmal wieder sehen gelehrt und die Methodik zu ihrer Lösung aufgewiesen zu haben, ist das Verdienst der Phänomenologie und vor allem Edmund Husserls (Freiburg i. Br.). Die geistige Haltung, in der sich der pure Wasgehalt von Gegenständen erschließt, ist die Anschauung. Ihr Wesen und ihre Bedeutung hat vor allem Husserl in der ersten und der sechsten seiner „Logischen Untersuchungen" (Bd. 2, Halle 1913) überzeugend aufgewiesen. Die Anschauung gibt ihren Gegenstand selbst, ohne Vermittlung von Zeichen und Symbol. Anschauung erfüllt vielmehr die Zeichen- oder Symbolvorstellungen, die denselben Gegenstand bloß meinen. Spreche ich z. B. das Wort „Baum" aus, so weist dieses Wort über sich hinaus auf einen Gegenstand, es meint ihn in unanschaulicher Weise. Nehme ich dann einen Baum wahr, so erfüllt diese Wahrnehmung die Meinung des Wortes „Baum": denselben von dem Wort nur gemeinten Gegenstand habe ich dann selbst. Anschauung also ist das originäre Haben eines Gegenstandes selbst. Der Begriff der „Anschauung" in diesem Sinne hat — was das Wort nahelegen könnte — mit dem des sinnlichen Sehens nichts zu tun. Ich kann z. B. den Ton c bloß meinend nennen und ihn dann „anschaulich" selbst haben. Daß das hier mittels der Ohren geschieht, ändert an dem Wesen dieser geistigen Akte gar nichts. Wenn es leiblose Wesen gibt, können sie eventuell dieselben Anschauungsakte vollziehen, aber dann natürlich nicht mittels leiblicher Sinne. Es gibt weiter Anschauung von Gegenständen, die ihrem Wesen nach „sinnlich" gar nicht angeschaut werden können, so Anschauung von Beziehungen, Sachverhalten, Zahlen, Wesenheiten wie „dem" Rot, „der" Farbe, „der" Güte usw. Was berechtigt, auch hier überall von „Anschauung" zu sprechen, ist eben die Tatsache, daß all diese Akte dasselbe Wesen haben, daß sie die gleiche Funktion, die der Erfüllung, ausüben. Wenn ich z. B. das Wesen Rot (nicht irgend ein Rotmoment an einem konkreten Gegenstand, sondern eben „das" Rot) anschaue, so „meine" ich es nicht nur wie beim bloßen Verstehen des Namens „Rot", sondern habe es selbst in originärer Weise.

Es hat also einen guten Sinn, von Anschauung der Musik zu sprechen. Dieser Begriff ist dann inhaltsgleich dem Begriff „Musikalisches Hören". Dieses Wort meint durchaus nicht etwa nur das Haben der sinnlich-akustischen Momente in der Musik. Wendet man da ein, etwas anderes als die sinnlich-akustischen Momente könnten doch gar nicht gegeben sein, man müsse deshalb annehmen, das Andere werde vom Hörer in das akustische Material hinein projiziert, so scheint uns dabei eine prinzipiell falsche Grundeinstellung vorzuliegen. Die erste Frage lautet: Was ist mir im Hören gegeben? Und was ich so als wirklich gegeben feststelle, wird wohl auch gegeben sein können. Es gilt also, rein beschreibend, unbestechlich gegen jedes theoretische, etwa sensualistische Vorurteil, zu analysieren, was der Akt des lebendigen musikalischen Anschauens ist, und was ihm als Gegenstand entspricht. Tut man das, so wird man finden, daß sinnliche Data, Töne, Akkorde oder gar Schallwellen, dem musikalischen Hören gar nicht, daß ihm vielmehr zunächst Ausdrucks- und Wertverhalte gegeben sind. Zunächst also hört der Hörende: „das ist etwas Wertvolles oder Wertloses und steht

---

[1] Max Scheler: „Vom Umsturz der Werte" Bd. 1 (Leipzig 1921).

in der Ordnung möglicher musikalischer Werte auf der und der Rangstufe". Weiter hört er, daß „sich darin etwas ausdrückt", etwas, das einer Gesamtheit, oder das einem Einzelnen zukommt, etwas Geistig-Seelisches oder etwas Vitales oder etwas Geistig-Seelisches im Vitalen usw. Er hört weiter, daß diese Ausdrucks- und Wertverhalte an etwas erscheinen, daß da etwas ist, was als Träger dieser Werte, was als Leib dieses Ausdrucks fungiert. Beim weiteren immer klareren, immer adäquateren musikalischen Anschauen erkennt er dieses, die musikalische Form selbst, deren allgemeinste Kennzeichnung darin besteht, daß sie ein Geschehen, oder genauer ein eigentümliches Ineinander von mehrerlei Geschehen, von melodischem, harmonischem, rhythmischem Geschehen ist. Und wenn der Hörer dann von all dem, was er im lebendigen musikalischen Hören hat, absieht und sich fragt, was denn das sinnliche Substrat all dessen sei, erst dann findet er die Töne und Akkorde vor und merkt, daß sie im Aufbau des musikalischen Hörens als Durchlaßstellen für das melodische, und als Träger für das harmonische und rhythmische Geschehen fungieren. Von Schallwellen vermag er selbst nach einem noch so verwickelten Abstraktionsprozeß nichts zu entdecken.

Diese Andeutungen mögen genügen zur flüchtigen Skizzierung dessen, was musikalische Anschauung ist. Es dürfte daraus hervorgehen, daß diese Betrachtungsweise, die man konkrete Musikphänomenologie nennen könnte, die einzige ist, die zu dem Ziel führt, das wir vorhin als letztes und höchstes der Musikwissenschaft bezeichneten. Was ein konkretes Kunstwerk, was ein Stil, was Harmonik, was musikalischer Ausdruck je in sich selber sind, das ist nur zu entscheiden, wenn man die betreffenden Gegenstände anschaut, d. h. sich zur Selbst-Gegebenheit bringt, und diesen Anschauungsakt beschreibend analysiert.

II.

Das letzte und höchste Ziel der Musik*geschichts*wissenschaft ist die Erkenntnis des Musikalisch-Wesentlichen der verschiedenen geschichtlichen Stileinheiten, seien es Zeit-, National- oder Personalstile. Was also diese Stileinheiten in sich selber sind, diese Frage ist letztlich Gegenstand der Musikgeschichtswissenschaft. Diese Frage ist — so viel ist nach den bisherigen Erwägungen klar — nur auf Grund einer lebendigen Anschauung der betreffenden Stile zu lösen. Es genügt nicht, philologisch-quellenkritische Feststellungen zu machen und „Entwicklungen" zu konstatieren, ohne ein anschauliches Bewußtsein davon zu haben, was sich denn nun „entwickelt". Praktisch und positiv gesprochen: Eine musikgeschichtliche Forschung, die bis zu ihrem letzten Ziel vordringen will, muß in ihren Mittelpunkt Aufführungen von Werken stellen, die für die Stile, die sie wissenschaftlich erkennen will, repräsentativ sind, Aufführungen, wie sie an einigen Universitäten unter dem Namen „Collegium musicum" bekannt sind.

Dem historischen Blick gibt sich die Geschichte primär nicht als Entwicklung, nicht als Geschehen, sondern als eine statische Ordnung von Gestalteinheiten, von in sich selbständigen Zeiten, Völkern, Persönlichkeiten. Um die Zeitperioden herauszugreifen, so sind alle bezogen auf das eine objektive Reich der Werte und des Seins. Alle erkennen *einen* Wert als den höchsten und absoluten; die anderen Werte sind in einer strengen, hierarchischen Ordnung zu ihm hingeordnet[1]. Dieser gemeinsame Bezug zu dem einen Reich des Seins und der Werte macht die Einheit der Geschichte und überhaupt der Menschheit aus. Doch dieses eine, objektive Reich ist unendlich an Fülle. Die einzelnen endlichen Zeiten erkennen und verwirklichen jeweils verschiedene Ausschnitte aus ihm. Das macht die Verschiedenheit der verschiedenen Zeitepochen aus. Diese historische „Ansicht" ist streng objektivistisch. Was die verschiedenen Zeiten als wahr und als wertvoll erkannten, bleibt wahr und wertvoll. Doch es ist nicht die ganze Wahrheit, es sind nicht alle Werte. Jede Zeit ist unersetzlich: den Bereich des Seins, den sie entdeckt, kann nur sie entdecken. Fehlte diese Zeitperiode, so fehlte der Erkenntnis der Menschheit Rundheit und Fülle. Es ist historisch eine Fälschung, die Besonderheit und Eigenart der Epochen durch die Annahme einer „Entwicklung" überbrücken zu wollen. Die Verschiedenheit der Zeiten trifft ihr Innerstes: ihren Bezug zu dem objektiv Seienden und Wertvollen. Wesentlich Verschiedenes kann sich nicht auseinander entwickeln; so wenig wie der Mensch aus dem Affen oder die Musik aus den Schallwellen, so wenig eine Zeitperiode aus der anderen. Historische Entwicklung gibt es nur innerhalb einer Periode, deren wesentliche Einheit also durch die einheitliche Art und den einheitlichen Gegenstand ihres Bezuges zu dem Seins- und Wertreich bestimmt ist. Historisch feststellen läßt sich also immer nur, daß an einer bestimmten Stelle des Geschehens etwas Neues auftritt. Und es gehört für den echten Historiker gerade zu den größten Wundern, wie unvermittelt das Neue auftritt, und wie unableitbar aus dem Alten es ist. — Unser Bild der Geschichte ist also nicht das des Relativisten, der nur verschiedene, unter sich vollkommen zusammenhanglose Kurven sieht, die er „Kulturen" nennt. Es ist auch nicht das des Entwicklungsfanatikers, dem die Geschichte eine gerade Linie ist, die „vom tiefsten Höllendreck bis zu den höchsten Himmelsseligkeiten" führt. Es ist vielmehr das Bild eines ruhenden Kreises, auf dessen Peripherie, jede auf ihrem selbständigen Radius, die Zeiten stehen, geeint durch den gemeinsamen Blick auf den Mittelpunkt, das Reich des Seins und der Werte. Oder wie Augustinus sagt: „Gott hat die Ordnung der Zeiten wie ein vollkommenes Lied aus verschiedenen Gegensätzen aufgebaut[1]."

Die Anwendung auf die Musik, bezw. die Kunst überhaupt, ist jetzt eigentlich von selbst gegeben. Soviel selbständige geschichtliche Perioden es gibt, soviel Zeitstile gibt es[2]. Wir sahen vorhin bei der flüchtigen Analyse des musikalischen Hörens, daß es eine unendliche Fülle von musikalischen Möglichkeiten gibt. Auf der Seite des Ausdrucks z. B. können sich geistig-religiöse Akte oder vitale Zustände, individuelle oder Kollektivakte usw. ausdrücken. Das labile Gleichgewicht zwischen melodischem, harmonischem und rhythmischem Geschehen, das die musikalische Form ausmacht, kann unendlich viele Verschiebungen erfahren. Welche dieser unendlich vielen musikalischen Möglichkeiten in einem bestimmten Stil verwirklicht werden und welches der einheitliche Charakter der verschiedenen Möglichkeiten ist, die in *einem* Stil zusammen verwirklicht sind, das ist bestimmt durch die Musikauffassung der betreffenden Zeit. Welche Wertung die Musik in einer Kultur erfährt, welche Rolle ihr im Lebensganzen einer Epoche zukommt, ob sie z. B. kultisches Gebet einer kirchlichen Gesamtheit oder welt- und leibfrohe Selbstfeier einer höfischen Gemeinschaft ist, davon hängen Ausdruck und formale Gestaltung der Musik dieser Zeit ab. Die Einheit der verschiedenen Stile ist ihre Einheit als *Musik*stile. Ihre Verschiedenheit ist so groß wie die der Zeiten selbst, von der wir vorhin sprachen. Nichts ist daher historisch falscher als die heute noch vielfach beliebte Auffassung, daß die Musikgeschichte nichts anderes sei, als eine große „Entwicklung", die in unvordenklichen Zeiten „angefangen" und ihren Höhepunkt gefunden habe in der — Wiener Klassik bei Haydn, Mozart und Beethoven. Wohl ist eine Rang- und Stufenordnung der Epochen und Stile denkbar, doch die ist keine historische, sondern eine metaphysische. Für den Historiker gilt der Satz, daß jeder Stil selbständig in sich ruhend und eigenwertig ist. Was diese Selbständigkeit und diesen Eigenwert ausmacht, das hat er zu erkennen und herauszuarbeiten, und zwar, wie wir vorhin sahen, auf Grund einer lebendigen Anschauung der betreffenden Musik.

Hier wird auch der Zusammenhang mit unserem Thema klar. Setzt man die volle Selbständigkeit der einzelnen Stilperioden voraus, so folgt daraus, daß man die Musik einer Zeit adäquat nur verlebendigen kann gemäß des gerade dieser Zeit eigen-

[1] Siehe hierzu und zum Folgenden: M. Scheler, „Vom Ewigen im Menschen" Bd. I (Leipzig 1921).

[1] „(Deus) ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen ex quibusdam antithetis honestavit." (Augustinus, civitas Dei, XI, 18.) Siehe hierzu auch das demnächst im Verlag von F. Cohen (Bonn) erscheinende Buch von P. L. Landsberg: „Die Welt des Mittelalters und wir".

[2] Ihre systematische Abgrenzung und Ordnung kann hier nicht berücksichtigt werden.

tümlichen Klangideals und mittels der dieses verwirklichenden Instrumente. Die Erkenntnis W. Worringers, daß es Unterschiede des Kunstwollens, nicht des Könnens sind, die die Verschiedenheit der Techniken begründen, sollte wirklich Allgemeingut der Kunstwissenschaft geworden sein. Abhängig ist immer Niederes von Höherem, nie umgekehrt. Von der religiösen Grundhaltung einer Zeit ist abhängig ihre Kunst- und Musikauffassung, von dieser die formale Gestaltung der Musik und ihre klangliche Verwirklichung. Die Instrumente, die dem musikalischen Ausdrucks- und Formwillen einer Zeit am meisten entsprechen, werden von ihr bevorzugt, andere diesen angeglichen oder vernachlässigt. Die Instrumente jeder Zeit sind, gemessen an dem sie bestimmenden Klangideal, immer vollkommen. Es ist historisch widersinnig, etwa zu sagen: „Hätte Bach unser heutiges Klavier gekannt, dann ....". Zu dem polyphonen Reichtum Bachscher Kunst gehört notwendig die kühle Pracht des Cembalo. Bach auf dem modernen Klavier zu spielen, ist dieselbe Fälschung, wie etwa Mozart auf dem Cembalo. Die Musik ist eine Kunst, die, anders als Dichtung oder bildende Kunst, in der Reproduktion gleichsam erst wirklich *wird*. Reproduziert man die Musik einer Zeit mit anderen als dieser Zeit eigentümlichen Instrumenten, so wird es eine andere Musik. Der dieser Musik immanente Ausdruck und teilweise auch die Form — man denke z. B. an die Möglichkeit selbständiger Stimmführung bei dem mehrmanualigen Cembalo — kann eben nur mittels der entsprechenden Instrumente verwirklicht werden.

Aus der Zusammenschau der beiden Tatsachen, daß die Erkenntnis dessen, was eine Musik in sich selber ist, nur möglich ist auf Grund einer lebendigen Anschauung dieser Musik, und daß die Musik einer Zeit adäquat nur verwirklicht werden kann mittels der Instrumente dieser Zeit, ergibt sich, daß eine Musikgeschichtswissenschaft, der es auf die Erreichung ihres letzten Zieles, auf die Erkenntnis des Musikalisch-Wesentlichen einer Stilperiode, ankommt, nur möglich ist, wenn sie Instrumente dieser Zeiten, oder wenigstens originalgetreue Nachbildungen ihrer zur Verfügung hat. So ist die Erbauung und Stiftung der „Prätorius-Orgel" in zwiefacher Hinsicht eine bedeutende musikwissenschaftliche Tat. Einmal ist sie ein Beispiel dafür, wie musikgeschichtliche Forschung überhaupt arbeiten muß, ein Beispiel, das innerhalb der Musikwissenschaft viel Anregung und Aufmunterung bereiten wird. Und zweitens bietet sie im besonderen die Möglichkeit, das Wesen des musikalischen Barock — die Orgel war das repräsentative Instrument des 17. Jahrhunderts — zu erfassen, eine Aufgabe, deren Lösung nicht in den Rahmen dieses rein methodischen Aufsatzes fällt.

Brahms und Wagner.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

(Schluß.)

Dasjenige Werk Wagners aber, über das Brahms stets ohne Einschränkung mit Anerkennung sprach, ja, das er liebte und verehrte, sind die Meistersinger. Es ist uns über diese Wagnersche Schöpfung manch Wort von ihm überliefert. So tat er R. Specht gegenüber einmal den bedeutsamen Ausspruch, ein Takt aus diesem Werke sei mehr wert als alles, was nachher geschrieben worden sei[1]. „Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der Meistersinger nicht auch entzückt werden könnte? Oder für so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte als alle Opern, die nachher komponiert wurden?"[2]. Auch der schon erwähnte Steiner erzählt, daß Brahms, wie für Lohengrin, für die Meistersinger aufrichtige Bewunderung gehabt habe. Letztere spricht ferner auch aus einer Anekdote, die berichtet, daß,

[1] Der Merker. Brahms-Heft. Wien 1912.
[2] Die Zeit. Wien 1897.

als während eines Besuchs von Anhängern Wagners bei Brahms das Gespräch auf Wagner kam, Brahms auf die auf seinem Flügel liegende Meistersinger-Partitur hinwies und erklärte, daß in diesem Werke er und Wagner einig seien, wenn auch sonst ihre musikalischen Welten voneinander getrennt wären. Der echt deutsche Charakter und die gediegene kontrapunktische Arbeit dieses Werkes mochten es neben seinem musikalischen Reichtum Brahms besonders sympathisch machen. Er hielt, wie Hegar erzählt[1], die Meistersinger ferner auch neben Bizets Carmen, einer Oper, die er später sehr schätzte, für das bedeutendste Werk in der Instrumentierungskunst. Auch brieflich finden sich bei Brahms diese beiden Opernschöpfungen häufig gleichzeitig erwähnt. So heißt es 1892 in dem von Pilcz mitgeteilten Briefe an einen näheren, aber ungenannt bleiben wollenden Freund: „Ich habe jetzt außer Carmen noch zwei Opernpartituren (von Bizet) und namentlich an seinen Perlenfischern würden Sie mit Staunen bemerken, wie der Mann nur seine Feder übt, um uns in Carmen so viel und so Schönes sagen zu können. Uebrigens von den Feen zu den Meistersingern sehen Sie es noch größer und merkwürdiger." Dies Schreiben zeigt deutlich, daß Brahms die Meistersinger für den Höhepunkt des Wagnerschen Schaffens ansah, ein Urteil, mit dem er sich in Uebereinstimmung mit unserer Zeit befindet und das auch fernerhin Geltung behalten dürfte. Die erwähnten beiden Bizetschen Partituren hatte Brahms von seinem Verleger Simrock geschenkt erhalten. Eine Stelle seines Dankesbriefes ist gleichfalls durch die Erwähnung der Meistersinger interessant: „Einstweilen, da die Sachen beim Buchbinder sind, darf ich noch denken, daß, wer etwas wie Carmen oder Meistersinger schreiben will, vorher sehr viel schreiben muß — daß bisweilen auch viel unnütze Noten darunter sind?" Diesen Meistersinger-Urteilen gegenüber nimmt sich die Stelle aus einem Briefe Brahms' an Frau Schumann vom 28. März 1870 recht merkwürdig aus. Brahms schreibt da: „Die Meistersinger mußten fünf Mal an- und abgesetzt werden.... Ich finde das Publikum viel teilnahmloser als ich irgend erwartete. Ich schwärme nicht — weder für dies Werk noch sonst für Wagner. Doch höre ich mir's so aufmerksam wie möglich an und so oft — ich's aushalten kann. Freilich reizt es, recht viel darüber zu schwatzen ..." Diese Aeußerung besagt jedoch nicht viel, da einerseits in Betracht gezogen werden muß, daß sie einer früheren Zeit — sie wurde zwei Jahre nach der ersten Aufführung des Werkes geschrieben — angehört, Brahms jedoch sein Urteil gerade über diese Schöpfung Wagners später gänzlich änderte, und andererseits Brahms die verehrte langjährige Freundin, die eine heftige Wagner-Feindin war, mit einem günstigen Urteil nicht in Verwunderung setzen oder womöglich verletzen wollte und daher vielleicht mit seiner wahren Ansicht zurückhielt.

Was die nichtdramatischen Werke Wagners in der Beurteilung Brahms' betrifft, so hörten wir bereits einen Ausspruch von ihm über den Kaisermarsch. Von der Faust-Ouvertüre sagte er 1895 nach einer Aufführung in Frankfurt a. M. zu Frau Schumann, daß sie „viel Schönes" enthalte. Interessant ist, was Kalbeck hierbei mitteilt. Das Konzert, das zur Feier von Wagners Todestag bestimmt war, enthielt nur Wagnersche Werke; als man von Brahms' Absicht, das Konzert zu besuchen, erfuhr, wurde sofort an Stelle einiger Wagnerschen Stücke Brahms' F dur-Symphonie gesetzt. Brahms betrat den Konzertsaal aber erst nach der Symphonie und applaudierte demonstrativ nach dem Vortrag der Faust-Ouvertüre.

Daß Brahms bei seiner ohnehin starken kritischen Veranlagung dem Wagnerschen Schaffen nicht kritiklos gegenüberstand, bedarf wohl kaum einer Erwähnung; manche seiner hier mitgeteilten Aeußerungen ließen dies ja deutlich erkennen. Auch eine von v. d. Leyen wiedergegebene Bemerkung über den Vortrag Wagnerscher Opernmusik im Konzertsaal gehört hierher. Brahms sagte: „Man kann Wagner kein größeres Unrecht tun, als wenn man seine Musik in den Konzertsaal

[1] A. Steiner, Brahms. Neujahrsblätter der Züricher Musikgesellschaft 1899.

bringt; sie ist nur für das Theater geschrieben und gehört einzig dahin", ein Ausspruch, dessen Wahrheit sich niemand verschließen wird.

Fand sich unter den soeben mitgeteilten mündlichen und brieflichen Aeußerungen Brahms' über die Kunst Wagners kein einziges abfälliges Urteil, so wird man auch über die Person Wagners bei ihm vergeblich nach ungünstigen oder gar gehässigen Bemerkungen suchen. Wie leicht aber hätten Wagners Angriffe, die auch vor der Person Brahms' nicht Halt machten (siehe die Schrift über das Dirigieren) ihn hierzu verleiten können! So aber findet sich in Brahms' Briefen nur selten einmal eine harmlose, scherzhafte Anspielung auf Wagners Charakter, z. B. wenn er nach Vollendung einer Komposition einmal schreibt: „Als ich den Briefbogen nahm, hatte ich doch wohl so etwas Wagnersche Neigung, über mein schönes Opus sehr Schönes zu schreiben", oder, wenn er mit Bezug auf Wagners Luxusbedürfnis an seinen Verleger, als dieser ihm kostbar gebundene Autorenexemplare sandte, schreibt: „Sie wollen mich absolut eitel machen, und, wenn ich für Ihr Geschenk zuviel Lob und Dank hätte, so würfe das einen Schatten auf meinen Charakter. Wie Wagner seine Atlashosen, so habe ich ja die kostbaren Einbände!" Aehnlich im Hinblick auf Wagners verschwenderische Art, ebenfalls an seinen Verleger, und zwar in einem Schreiben, in dem er sich gegen dessen Großmut in finanzieller Beziehung verwahrt: „Sie kennen meine Verhältnisse (besser als ich) und wissen, daß ich auch ohne weiteres Honorar ungeniert leben kann. Das werde ich auch, soweit meine, nicht Wagnersche, Art das Bedürfnis hat." Auch von mündlichen Aeußerungen Brahms' Freunden und Bekannten gegenüber ist keine einzige gegen Wagners Person gerichtete bekannt geworden; dies ging auch schon aus mehreren früher angeführten Mitteilungen von Bekannten Brahms' hervor. Mit besonderem Nachdrucke betont dies der mit Brahms befreundete Dichter Klaus Groth, wenn er in seinen Erinnerungen an den Meister [1] schreibt: „Wenn Brahms durch den Haß Wagners und seiner Anhänger, den sie direkt und indirekt ihm empfindlich genug offenbarten, ihm, der sie durch kein Wort, keine Aeußerung je gereizt hatte, als dadurch, daß er unbekümmert um ihren Beifall oder ihr Mißfallen schweigsam ein unsterbliches Meisterwerk nach dem anderen schuf und der Mit- und Nachwelt übergab, bescheiden in seinen Ansprüchen an das Leben, ohne Neid gegen jeden Erfolg seiner Mitstrebenden — wenn, wie gesagt, Brahms darüber so gereizt gewesen wäre, daß er sich und seinem gerechten Zorn mitunter, wenigstens gegen vertraute Freunde, wie mich, Luft gemacht hätte, so müßte ihm jedermann dazu das Recht zugesichert haben. Er hat es aber nicht getan. Er hat sich über Wagner — von Wagnerianern haben wir nie gesprochen — nie abfällig geäußert." — Eines hinsichtlich Brahms' geäußerten Verdachtes muß bei dieser Gelegenheit noch Erwähnung getan werden. Als im Jahre 1877 die an die Putzmacherin Berta Hellwag gerichteten, Bestellungen an Schlafröcken, Kissen usw. enthaltenden geschäftlichen Briefe Wagners, nachdem sie einige Zeit früher der Empfängerin auf unerklärliche Art entwendet worden waren, durch den Wiener Journalisten Daniel Spitzer in der Neuen Freien Presse veröffentlicht wurden, glaubte man auf Wagnerischer Seite mehrfach, Brahms habe bei dieser Veröffentlichung seine Hand im Spiele gehabt. Auch Max Koch meint in seiner Wagner-Biographie, der Druck dieser Briefe sei auf Brahms' Veranlassung erfolgt. Es liegen jedoch hierfür nicht nur keinerlei Beweise vor, Brahms ist seinem ganzen Charakter nach und bei seinem sonstigen Verhalten Wagner gegenüber eine solche Handlung auch wahrlich nicht zuzutrauen, ferner hatte er ja erst zwei Jahre früher, gelegentlich der Manuskriptangelegenheit, Wagner brieflich seine Hochschätzung und Verehrung ausgedrückt. Wir hören von Brahms, diese Veröffentlichung betreffend, von der erwähnten harmlosen Briefstelle über Wagners Atlashosen abgesehen, nur einmal etwas, in einem Briefe an seinen Verleger Simrock. Mit diesem Schreiben sandte Brahms, wie Kalbeck berichtet, Simrock das die Briefe an die Putzmacherin enthaltende Feuilleton der Neuen Freien Presse. „Zum Dank," schreibt Brahms, „schicke ich Ihnen hier Briefe, die Ihnen sonst vielleicht entgangen wären. Die Fortsetzung wird wohl folgen," und fügt scherzhaft hinzu: „Geben Sie sie Ihrer Frau, damit sie danach für Ihren Geburtstag sorgt." Hier gibt Brahms, wie nicht zu leugnen ist, ein Interesse an jener Publikation kund. Ist es ihm, der von Wagner früher so scharf und schon nicht mehr sachlich angegriffen worden war, aber zu verübeln, wenn er sich für diese Briefe interessierte? Vom rein menschlichen Standpunkte wäre es doch wohl begreiflich, wenn er vielleicht die Schwäche gehabt haben sollte, heimlich eine kleine Genugtuung bei einer kleinen Bloßstellung seines heftigen und mächtigen Gegners zu empfinden.
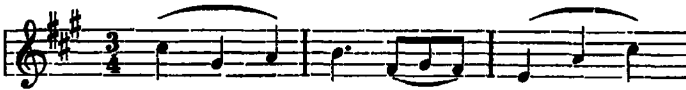
Zurückblickend auf all die brieflichen und mündlichen Aussprüche Brahms' über Wagner erinnert man sich leicht eines Wortes, das Brahms einmal Widmann gegenüber mit Bezug auf die Veröffentlichung von Künstlerbriefen äußerte. Er sagte, daß für die Berechtigung solcher Veröffentlichungen doch wohl hauptsächlich entscheidend sei, „ob sie der Art seien, daß der Meister, den wir in seiner Kunst verehren und lieben, durch sie auch als Mensch gewinne", wie dies z. B. bei Schiller und Goethe in so hohem Grade der Fall sei. Diese Bedingung findet in Brahms' eigenen Briefen ihre schönste Erfüllung. Seine Forderung trifft in hohem Maße auf diese zu und nicht zuletzt für seine auf Wagner bezüglichen Schreiben. Und ferner nicht nur für diese, sondern auch für seine mündlichen Aussprüche über seinen größten Zeitgenossen.

*

Wenn wir nun mit einigen Worten noch die interessante Frage einer etwaigen Beeinflussung des Brahmsschen Schaffens durch Wagner berühren wollen, so mag gleich im voraus bemerkt sein, daß, wenn überhaupt, eine derartige Einwirkung nur in äußerst geringem Maße festgestellt werden kann. War in einer Anzahl Brahmsscher Jugendwerke auch mitunter ein Ton erklungen, der sich von dem in den Schöpfungen der „Neudeutschen" nicht wesentlich unterschied, so wurde dies für seine fernere Entwicklung nicht maßgebend; die Brahmssche Muse zeigte bald ihr eigenes uns wohlbekanntes Gesicht. Der auf die Form bedachte Symphoniker, der Schöpfer romantisierender Gesänge, der liebevolle Bearbeiter alter Volkslieder fühlte sich den klassischen Meistern wesensverwandt. Nach diesen geliebten alten Meistern schaute er, eine konservative Natur, sehnsüchtig zurück und füllte ihre Formen mit neuem persönlichen Inhalte. Wagner dagegen: ein Neuerer, der sich über nicht wenige dieser Formen kühn hinwegsetzt, der sich in superlativischen Ausbrüchen am wohlsten fühlt und Ekstase auf Ekstase türmt, ein Verkünder des Dionysischen. Ihm gegenüber erscheint Brahms als ein Meister der Mäßigung, des Apollinischen; seiner Musik fehlt im Gegensatze zu der Wagners alles Stürmende, Jubelnde. Es scheint da eine Hemmung vorhanden, die sich vor der äußersten Kraftentladung, vor der letzten Blöße der Seele zu scheuen scheint; auch eine gewisse Resignation ist zuweilen nicht zu verkennen. Wenn Brahms auch Wagners Kunst schätzte, ja vielleicht bewunderte, so bewahrte er sich als Schaffender doch dem Zauber dieser Erscheinung gegenüber, dessen Anziehungskraft schon so mancher nicht unbedeutende Musiker — man denke nur an den späteren Opernkomponisten Cornelius — erlag, vollauf die Eigenart seiner Persönlichkeit, die kraftvoll und selbständig genug war. Es ist hierbei freilich nicht zu leugnen, daß diese Selbständigkeit zuweilen etwas Eigensinniges und Schroffes hat, und es scheint, daß sich Brahms — auch später — absichtlich gegen die neuen Ausdrucksmittel Wagners verschloß. Die Kunst Wagners hat also auf das Schaffen Brahms' keinen offensichtlichen Einfluß ausgeübt; Brahms' Tonsprache ist von ganz anderer Prägung als die Wagners. Bei denjenigen Stellen in Brahms' Schöpfungen, die so etwas wie eine Wagnersche Beeinflussung zu verraten scheinen, handelt es sich zumeist um äußerliche Aehnlichkeiten im Melodischen. Die zufällige Gleichheit des

[1] Die Gegenwart 1897, Bd. 52.

musikalischen Gedankens aber kann noch nicht für die Annahme einer Beeinflussung maßgebend sein. Ein derartiges rein äußerliches Verfahren hat z. B. früher im Anfang von Brahms' zweiter Violinsonate. Op. 100, der sogenannten Thuner Sonate



ein Plagiat der Anfangsstelle von Walthers Preislied entdecken wollen. Wird aber diese zufällige Uebereinstimmung der drei Anfangsnoten für eine Entlehnung aus Wagner angesehen, so ist andererseits diese Wagnersche Stelle als Plagiat des Adagio-Eingangs von Beethovens Neunter zu betrachten. Bei einer solch äußerlichen Reminiszenzensucherei aber würde man in der gesamten Musik unzählige Anklänge, Plagiate finden können. Eine andere Stelle bei Brahms, die noch heute häufig als ein Anklang an Wagner angesehen wird, erledigt sich noch schneller und einfacher. Es handelt sich um eine Stelle im Andante von Brahms' f moll-Sonate Op. 5, die mit Hans Sachsens gemütvoller Phrase „Dem Vogel, der heut' sang" aus dem zweiten Akte der Meistersinger übereinstimmt; auch der punktierte Baßrhythmus dieser Melodie findet sich bei Wagner. Hier nun kommt eine Entlehnung Brahms' schon deshalb nicht in Betracht, weil die Sonate bereits jahrelang vor der Veröffentlichung der Meistersinger entstand. Es könnte im Gegenteil eine, natürlich unbewußte, Reminiszenz Wagners anzunehmen sein; dies wäre um so wahrscheinlicher, als Wagner Brahms' Sonate 1862 im Konzert spielen hörte. Es ist dies freilich besonders bei der volkstümlichen Schlichtheit der fraglichen melodischen Wendung nur eine Vermutung. Wenn später in Brahms' nach seinem Bekanntwerden mit Wagners „Tristan" komponierter Kantate „Rinaldo" einige chromatische Tonreihen auftauchten, die an dieses Wagnersche Werk erinnern und der häufige Tonartwechsel an Wagners unruhvolle Modulation gemahnt, so könnte hier schon eher eine Einwirkung Wagners angenommen werden. Aber auch hier geht dieser Einfluß über äußere Aehnlichkeit nicht hinaus, ebensowenig wie in zwei frappant an Wagner anklingenden Themen des e moll-Quartetts oder in einer Melodiephrase des zweiten Satzes der D dur-Symphonie, die sich mit einer bekannten melodischen Wendung Wagners berührt. Es sind dies Uebereinstimmungen, die jedenfalls als unbewußt verwertete Erinnerungsbilder anzusehen sind, vielleicht, hinsichtlich der Quartett-Themen, von Brahms' im Sommer 1870 stattgefundenen Besuch der „Walküre", der die beiden Motive entstammen, herrührend: eine innere Verwandtschaft mit Wagner zeigt sich jedoch im Verlaufe des fraglichen Quartettsatzes nicht. Die von dem wagnerfeindlichen Kalbeck hier vermutete Absicht Brahms' aber, die man in seiner Biographie nachlesen mag, dürfte man doch wirklich dem Meister kaum unterschieben können. Nicht mit Unrecht findet dagegen der Brahms-Biograph Niemann in der F dur-Symphonie einen Wagner verwandten „Naturton", indem er gleichzeitig auf einige Anklänge an Wendungen dieses Meisters hinweist. Auch in dem schon erwähnten, nach Brahms' Bekanntwerden mit dem „Tristan" komponierten „Rinaldo" fällt an einigen Stellen noch eine nicht uninteressante Einwirkung Wagners auf, So hat Rinaldos Solo „Was hält mich noch am Schreckensort?" (Klav.-Ausz. S. 16) durch die Wagnerschen Septakkorde eine förmliche Tristan-Färbung erhalten. Es findet sich ferner ein hübscher melodischer Nachklang an dieses Wagnersche Werk bei Rinaldos Worten „sich fliehend und suchend, vom Schlummer erwacht" (Klav.-Ausz. S. 29, Takt 5—8), während bei der letzten Wiederholung der Worte „vom Schlummer erwacht" (S. 29, Takt 15—16) eine Lohengrin-Wendung erscheint. Ein merkbarer tatsächlicher Einfluß der Kunst Wagners ließe sich vielleicht noch in einigen Liedern Brahms' feststellen, wo sich hie und da eine der Wagnerischen verwandte musikalische Stimmung findet. So beschwört z. B. in dem Liede: „O wüßt' ich doch den Weg zurück" die Harmonisierung der Schlußworte „öder Strand" mit dem übermäßigen Dreiklang und dem bekannten Tristan-Septakkorde Wagnersche Erinnerungen herauf; die unruhigen suchenden Achtelgänge der Begleitung erinnern entfernt an den gleichfalls heimatlosen fliegenden Holländer. Und in dem zarten Liebeslied „Wie bist du, meine Königin" ruft die zuerst bei den Worten „Lenzdüfte wehn durch das Gemüte" erscheinende Gesangsmelodie, die mit dem bekannten, in Isoldens Schlußszene so bedeutenden Ausdruck gewinnenden „Seligkeitsmotiv" übereinstimmt, im Hörer vielleicht etwas wie Tristan-Stimmung hervor. Auch die Harmonisierung der Stelle ist die gleiche, wie sie Wagner dem Motiv mehrfach gibt. In dem Liede „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" erinnert die schöne Wendung auf „Wonne" bei den Worten „und füllt ihn mit Duft und mit Wonne" und entsprechend in der zweiten Strophe auf „Lieder" ein wenig an die ähnliche Stelle bei „in holder Stimmen Gemenge" in Walthers Lied „Fanget an!" Auch bringt die jauchzende Schlußwendung in Brahms' Lied das bekannte, vorher genannte, jubelnde Wagnersche Seligkeitsmotiv. In „Wagnerismus" verfallen sei Brahms ferner in dem Liede „An eine Aeolsharfe", wie Kalbeck meint. Und von dem herrlichen Fis dur-Satze der Magelonen-Romanze „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?" sagt dieser doch nicht gerade wagnerfreundliche Brahms-Biograph: „Hier berührt sich Brahms mit Wagner. Der herrliche As dur-Satz im zweiten Akte des Tristan ‚O sink hernieder, Nacht der Liebe' hallt ‚wie Lautenton' aus der Ferne herüber — Isolde und Magelone tauschen einen schwesterlichen Gruß. Da Bülows meisterhafter Klavierauszug des Musikdramas 1860 erschienen war, so scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß ein Tropfen süßen Giftes aus Brangänes Medizinschreine Brahms ins Blut übergegangen ist." Einmal aber, scheint es, hat Meister Brahms mit Schalkhaftigkeit bewußt seinen „Antipoden" zitiert, und zwar in seinem „Ständchen", wo bei den Worten „so recht für verliebte Leut" und analog in der dritten Strophe zu der Stelle „nachts in den Traum hinein" die drei markanten Noten von Beckmessers Serenadenmotiv aus den Meistersingern erklingen.

Diese Beispiele mögen genügen; es kann nach dieser kurzen Betrachtung nur wiederholt werden, daß der Einfluß Wagners auf Brahms jedenfalls als gering zu veranschlagen ist. Der Merkwürdigkeit halber sei noch eine Aeußerung der Wagner-Feindin Cl. Schumann angeführt; diese schreibt am 5. März 1886 in ihrem Tagebuch: „Ich glaube, diese Symphonie[1] ist die schwerste für das Publikum . . . Sehr aufgefallen ist mir der Einfluß Wagners in der Art der Instrumentation, die eigentümliche Klangfarbe oft, nur etwa mit dem Unterschied, daß sie hier Schönem und Noblem, dort Häßlichem und Trivialem dient."

Daß Brahms sich längere Zeit mit der Absicht trug, eine Oper zu schreiben, ist bekannt. Daß es aber nie dazu kam, lag wohl nicht allein daran, daß er kein geeignetes Textbuch fand. Einen 1877 von seinem Freunde Widmann, dem Librettisten von Goetz' „Widerspenstiger", angefertigten Textentwurf hatte Brahms unbenutzt gelassen. Als Widmann ihm 1888 wieder einen Operntext anbot, schrieb ihm Brahms: „Mir will die ganze Sache nicht eingehen, ich weiß nicht, warum überhaupt, und wann und wo ich da eigentlich mit Musik anfangen und aufhören soll. Es ist mir bei dieser Art Opern so, als ob sie mit etwas mehr Mühe und Sorgfalt eben einfach Schauspiele geworden wären. (Von den hergebrachten Tanz-, Trink- und Jagdliedern und den nötigen Balladen sehe ich ab.) — Robert Fuchs hat eine Oper vor, und es gefällt mir eigentlich, daß er gar nicht den ganzen Text zu Hause hat, nur die maßgebenden Stücke für die Musik." Dieses Schreiben ist recht bezeichnend für Brahms' Auffassung von der Opernkomposition. Brahms hätte sich hiernach bei der Komposition einer Oper nicht im geringsten von Wagners Prinzipien beeinflussen lassen. So bemerkt er auch in dem

[1] Brahms' e moll-Symphonie.

schon früher gelegentlich seines Urteils über die Meistersinger erwähnten Briefes vom 28. März 1870: „Das weiß ich: in allem Andern, was ich versuche, trete ich Vorgängern auf die Hacken, die mich genieren, Wagner würde mich durchaus nicht genieren, mit größter Lust an eine Oper zu gehen. Diese Oper übrigens kommt bei meinen vielen Wünschen z. B. noch vor der Musikdirektorstelle!" Später, im Jahre 1888, schreibt er an Widmann: „Habe ich Ihnen noch nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen? Dazu gehört: Keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen." Ob es Brahms möglich gewesen wäre, eine dramatisch wirksame, lebenskräftige Oper zu schaffen, dürfte bei seiner lyrischen Veranlagung wohl auch als fraglich bezeichnet werden.

Blicken wir auf die so verschiedenartigen Freunden und Bekannten gegenüber geäußerten Urteile Brahms' über Wagner zurück, so werden wir in Brahms nichts weniger als einen Verächter der Wagnerschen Kunst sehen. Brahms erkannte als Musiker die Größe Wagners und gehörte nicht zu denen, die aus persönlichen Gründen ihre wahre Meinung verleugnen. Aus so manchen der angeführten mündlichen und brieflichen Aeußerungen spricht nicht nur Anerkennung und Wohlwollen, sondern geradezu eine Verehrung der Wagnerschen Kunst. Diese Urteile sind jedenfalls ein schönes Zeugnis für den edlen, vornehmen Charakter Brahms', der imstande war, unparteiisch und neidlos die Werke seines Gegners zu werten, wobei auch nicht vergessen werden darf, daß er die Kunst Wagners schon in ihrer ganzen Größe würdigte, als diese noch gegen allgemeines Unverständnis um Anerkennung ringen mußte und Brahms' Freunde und Anhänger zum größten Teile heftige Gegner des Bayreuther Meisters waren. Man wird es daher bedauern, daß Wagners Angriffe sich gerade gegen einen Künstler richteten, der, wie wir sahen, alles andere als kampflustig geartet oder auch nur gewillt war, diese Angriffe zu erwidern, und wird den fanatischen Jüngern der beiden Meister, die diese als Gegenpäpste aufstellten, wenig Dank wissen. Der seit jenem voreiligen Jugendstreich von 1860 stets zurückhaltende Brahms war, wie er selbst betonte, für diese Rolle gänzlich ungeeignet. Wenn der mit Wagner befreundete Heckel dagegen erklärt, im Jahre 1875 aus zwei Unterhaltungen mit Brahms über die Bayreuther Festspiele den Eindruck gewonnen zu haben, daß es Brahms nicht unlieb gewesen sei, wenn man ihn als „Antagonisten" Wagners ausgespielt habe, so steht dieser Meinung das Zeugnis eines anderen persönlichen Bekannten Brahms', R. Spechts, gegenüber. Dieser hebt ausdrücklich hervor, daß sich Brahms nie als Antipoden Wagners gefühlt habe und zornig geworden sei, wenn man ihn den „Gegenpapst" nannte. „Ich habe nie etwas dazu getan und tauge nicht dazu," habe Brahms in dieser Beziehung einmal geäußert. Wagners Angriffe aber wurden zum größten Teile, wie schon eingangs gesagt wurde, durch das Gebahren fanatischer Wagner-Gegner und ebenso fanatischer Anhänger Brahms' hervorgerufen. Daß es Brahms übrigens selbst bewußt war, daß gehässige Kritiken gegen Wagner, wie sie damals, besonders von Wiener Seite, nichts Seltenes waren, in erster Linie die Schuld an Wagners Verhalten trugen und daß ihm ferner bekannt war, daß man sogar von ihm glaubte, er selber habe die Hand bei derartigen Ausfällen gewisser Kritiker im Spiele, zeigt ein Wort aus seinem Munde, das der schon erwähnte Klaus Groth mitteilt: „Als wir einmal eine etwas mißfällige Kritik über Wagner in der Zeitung lasen, sagte mir Brahms: ‚Und für jede solche Aeußerung hält man mich als den Urheber, und ich kenne Wagner besser als sie alle'!"

Wird man daher, wie schon gesagt, die Angriffe Wagners gerade gegen Brahms bedauern, so gleichzeitig nicht minder die Tatsache, daß Wagner von der aufrichtigen Verehrung seines von ihm so befehdeten Zeitgenossen nichts gewußt hat; die dahingehende Versicherung Brahms' in seinem Dankesbriefe für die Rheingoldpartitur ist ihm wohl nur als Höflichkeitsfloskel erschienen. Es muß als sicher angenommen werden, daß ihm die Wertschätzung seiner Werke durch Brahms nicht bekannt war; er hätte wohl sonst unmöglich je eine Zeile gegen Brahms geschrieben. Er würde auch, hätte er Brahms näher gekannt, bei dessen Charakter als Mensch und Künstler jedenfalls kaum Veranlassung gehabt haben, sich ihm gegenüber als Rivalen zu fühlen, waren doch die Gebiete ihres musikalischen Schaffens völlig getrennt, so daß sich ihre Kreise nicht berührten und sie, als die größten schaffenden Musiker ihrer Zeit, sich so gewissermaßen ergänzten. Sie hätten sich auch, wie die Wiener Begegnung zeigt, bei welcher sich Wagner nach Brahms' eigenen Worten mit einem ihm nie wieder zuteil gewordenen Verständnis über seine von ihm vorgespielten Kompositionen äußerte, beide recht gut verstehen können, wenn es auch bei der Verschiedenheit ihrer ganzen Veranlagung wohl kaum zu einer engeren Freundschaft zwischen ihnen gekommen wäre. Bei der Erwähnung der Unkenntnis Wagners von der Wertschätzung seiner Werke durch Brahms liegt nun die nicht nebensächliche Frage nahe, ob denn Brahms bei seiner aufrichtigen Verehrung des Wagnerschen Schaffens, wie sie aus seinen mitgeteilten mannigfachen brieflichen und mündlichen Aeußerungen hervorging, nicht in den Kreisen seiner Freunde in bezug auf ihre Haltung gegen Wagner günstig einzuwirken versucht habe, was man nach all dem ja als selbstverständlich annehmen wird. Da muß nun leider festgestellt werden, daß von Brahms' Seite etwas derartiges nicht geschehen ist. Aus Brahms' bekannt gewordenen Briefen und Gesprächen ist jedenfalls nichts zu ersehen, was auf ein solches Eingreifen hindeutete; auch R. Specht und W. Niemann (in seinem neuen Brahms-Buche) heben diese auffallende Tatsache hervor. Es hätte sich im andern Falle doch wohl auch eine Wirkung bei den Wagner bekämpfenden fanatischen Brahms-Anhängern bemerkbar machen müssen. Brahms hat, um mit Spechts Worten zu sprechen, in diesem Falle, wo die Meinung der Brahms-Gemeinde mit seiner eigenen durchaus nicht übereinstimmte, nie seine Stimme erhoben, um das Mißverständnis seines angeblichen Wagner-„Antagonismus" zu beseitigen oder um den ihm befreundeten Kritikern von ihrer Stellungnahme gegen Wagner, d. h. ihrer unsachlichen, gehässigen Kampfesart, abzumahnen. Dieses passive Verhalten Brahms' muß angesichts seiner sonstigen vornehmen Haltung im Falle Wagner jedenfalls außerordentlich befremdend wirken und man kann sich einem Gefühl heftigen Bedauerns hierüber nicht verschließen. Hätte Brahms sogleich von Anfang an in der angedeuteten Richtung etwas unternommen, so wäre der Meinung Wagners und seiner Anhänger, die in Brahms den Führer der Wagner bekämpfenden Gegenpartei sahen, der Boden entzogen worden und die Angriffe von seiten Wagners und der Wagner-Partei wären Brahms erspart geblieben. Es scheint, daß für dieses auffallende Verhalten Brahms', die öffentlichen Bekämpfungen Wagners ruhig hinzunehmen, ohne je ein Wort der Abwehr oder Aufklärung hierzu zu äußern, in letzter Hinsicht neben einer heftigen Abneigung gegen alle peinlichen Erörterungen in der Oeffentlichkeit seine zurückhaltende, quietistische Art maßgebend war; eine Aeußerung zu R. Specht scheint dies auch anzudeuten: „Ich gehe meinen Weg, hindere niemand und bin froh, wenn mir niemand etwas in den Weg legt. Sie sollen mich in Ruhe lassen." Wie dem nun auch sein mag, wir haben uns nun einmal mit der seltsamen Tatsache abzufinden und wohl niemand wird je ergründen, was Brahms in seinem Innern zu dieser passiven Haltung bewogen haben mag, welche Hemmungen ihn von dem so nahe liegenden Schritte abhielten. Dennoch wird man, zurückblickend auf sein hier geschildertes gesamtes Verhalten gegen Wagner, dieses stets als ein Dokument schöner Menschlichkeit betrachten dürfen. Alles Persönliche aber dieses Falles Brahms-Wagner, Wagners Gegnerschaft gegen Brahms und die Bekämpfung des Bayreuther Meisters durch Brahms' Anhänger ist uns heute schon zur Mythe geworden und längst kein Hindernis mehr in der gerechten Beurteilung und im unbefangenen Genusse der Werke beider; wir vertiefen uns, um die Worte von Brahms' Freund von der Leyen zu gebrauchen, „nach Kräften in die Werke dieser beiden Meister und vertrauen unsere Herzen parteilos dem fließenden Strome ihrer Schönheit an". Die

Zeiten, in denen Brahms und Wagner auf Grund der Verschiedenheit ihrer Kunstrichtungen dilettantisch gegeneinander ausgespielt wurden, sind gottlob vorüber; wir freuen uns als Deutsche, daß wir, mit Goethe zu sprechen, zwei solcher Kerle haben.

Camille Saint-Saëns †.

(1835—1921.)

Ehe ich in einer deutschen Zeitschrift das Wort über Saint-Saëns ergreife, möchte ich daran erinnern, daß „Samson und Delila" 1877 in Weimar seine Uraufführung erlebte und 1882 in Hamburg herauskam, viele Jahre bevor das Werk in Frankreich gespielt wurde (1890 Rouen; Paris Théatre Lyrique 1890 und Opéra 1892). Diese Tatsache ist in doppelter Hinsicht bezeichnend: einerseits ist sie ein Beweis dafür, daß die Kunst eines Saint-Saëns nicht nur seinem Vaterland angehört, sondern Allgemeingut der menschlichen Gesellschaft ist, andererseits spricht sie Bände über die Schwierigkeiten, mit denen Saint-Saëns zu kämpfen hatte, ehe er in seinem Vaterland die gebührende Achtung fand, welche das Ausland ihm nicht vorenthielt. Nicht daß er jemals den Geschmack des Publikums oder die Ansichten des Bürgers verletzt hätte wie Berlioz oder Debussy durch die Kühnheit seiner Einfälle, die Heftigkeit seiner Akzente oder durch das Ungewöhnliche seiner Harmonien; bei ihm scheint im Gegenteil alles Maß, Eleganz und Vernunft. — Er begegnete weniger offener Feindschaft als dem Mißtrauen, das sich jedoch schwerer angreifen und zerstreuen läßt. Dies Mißtrauen bezog sich weniger auf seine Werke als auf die Rolle, welche er im 19. Jahrhundert in der musikalischen Entwicklung Frankreichs gespielt hat.



Camille Saint-Saëns.

Vor ihm hatte Frankreich sicher schon große Musiker gehabt: Rameau, Berlioz, Gounod, u. a. auch César Franck, der zwar älter als Saint-Saëns war, dessen Werke aber gleichzeitig mit den seinen entstanden. Es hatte keinen gehabt, dessen Genie sich an Universalität mit dem der großen deutschen Klassiker vergleichen ließe. Diese Vielseitigkeit der musikalischen Begabung besaß Saint-Saëns als der Erste in Frankreich. Die Musik hat sein ganzes langes Leben erfüllt. Seine geradezu fabelhafte Frühreife und seine leichte Auffassungsgabe reichen an die Mozarts heran. Er spielte mit zweieinhalb Jahren Klavier und seine ersten Kompositionen stammen aus seinem vierten Lebensjahr (die älteste trägt das Datum 22. März 1839, Saint-Saëns war also drei Jahre fünf Monate alt); und wiederum arbeitete er bis zu seinem letzten Tage und hat somit mehr als 80 Jahre der Musik gewidmet. Er hat auch keinen anderen Wunsch gehabt, als diese 80 Jahre der Musik zu widmen, und zwar in allen ihren Formen. Er wollte, daß sein Werk universell sei und alle Formen umfasse. Das aus drei Gründen: aus Geschmack, denn Saint-Saëns war Eklektiker, aus Ehrensache, denn er war der Ansicht, daß ein Musiker sich auf Musik wie Mozart (sein Abgott) verstehen müsse und ebenso das Podium wie den Chor und das Theater beherrschen müsse, das Orchester wie die Sänger; endlich faßte ihn in den letzten Jahren eine Art Ungeduld, die ganze Welt zu beschäftigen und ihr, nach einer französischen Redensart, zu zeigen, daß „petit bonhomme vit encore". Aus Anlaß einer Studie, die ich über seine dramatischen Werke verfaßt hatte, schrieb er mir am 15. April 1921: „Man soll nicht denken, daß ich die Symphonie dem Theater, oder das Theater der Symphonie vorgezogen habe: ich ziehe alles vor und der Hauptwunsch meines Lebens war, die Musik in allen ihren Formen zu pflegen; ich habe ihn verwirklicht, so gut ich konnte. Augenblicklich verwende ich meine letzten Kräfte dazu, die in diesem Punkt wenig begünstigten Orchestermusiker instand zu setzen, sich hören zu lassen. Die Violine und das Violoncello sind versehen, auch die Flöte in einer Romanze und einer Odolette, das Horn in einer Romanze und einem Konzert (es hat keinen Vorteil davon), die Trompete hat ein Septuor. Ich habe sogar ein kleines Stück für die Posaune geschrieben. Die Harfe hat zwei große Fantasien, eine davon sogar mit Orchester. Ich habe soeben eine Sonate in drei Teilen für die Oboe vollendet, die noch nicht erschienen ist. Es bleiben noch Klarinette, das Englische Horn und das Fagott, die auch bald an die Reihe kommen werden."

In diesen vertraulichen Zeilen, die er am Abend seines Lebens schrieb, spricht Saint-Saëns über sich selbst das Urteil aus, das auch das der Nachwelt sein wird: er hat wirklich jedes Gebiet der Musik gepflegt. — Ich weise hier nur auf seine bedeutendsten Werke hin. Für das Piano hat er, außer einzelnen Stücken, die glänzenden Variationen über ein Thema von Beethoven geschrieben, ferner das amüsante Scherzo, die malerische Rhapsodie d'Auvergne, Etüden, Uebertragungen (namentlich von Bach), aber hauptsächlich seine fünf Konzerte. Das zweite in **g moll**, ursprünglich für das Pedalklavier gedacht, ist das berühmteste; das vierte in **c moll** ist nicht weniger gut und man muß hören, was ein Busoni aus dem fünften in **F** zu machen weiß.

Die Violine verdankt ihm zwei Sonaten, drei Konzerte und die berühmte Havanaise; das Violoncello ebenfalls zwei Sonaten, von denen die erste klassisch geworden ist und zwei Konzerte. An Kammermusik existiert das bezaubernde Klaviertrio in **F**, komponiert 1863, ein Wunder von Leichtigkeit und munterer Klarheit, das volle und warme Klaviertrio in **e moll** (1892), das Klavierquartett in **B dur**, zwei Streichquartette (1899 und 1919) von geringerer Bedeutung und das schöne Klavierquintett in **a moll**, geschrieben im Alter von zwanzig Jahren (1855), d. h. zu einer Zeit, wo die Kammermusik in Frankreich sehr vernachlässigt und verachtet wurde. Vergessen wir nicht sein glänzendes Septett mit Trompete!

Die Sonate für Oboe, diejenige für Klarinette und die für Fagott sind letzthin erschienen; ich weiß nicht, ob die Sonate für das Englische Horn geschrieben wurde.

Für das Orchester gibt es drei Symphonien: die ersten beiden nach der Art Mendelssohns sind nur elegant. Die dritte (1886) in **c moll**, dem Andenken Franz Liszts gewidmet, fügt den gebräuchlichen Instrumenten der klassischen Symphonie die Orgel und das Piano hinzu. Gleichzeitig bricht sie mit der herkömmlichen Form, um sich dem zyklischen Typ und dem symphonischen Gedicht zu nähern. Die Symphonie in **c moll** ist durch ihren gleichmäßigen Aufbau, durch den Reichtum ihrer Durchführung, die Reinheit ihres Stils und die Vollendung in der Instrumentation das Hauptwerk der französischen Schule

und eine der bedeutendsten Symphonien seit Beethoven. — In seinen vier symphonischen Dichtungen, von denen der **Danse Macabre** mit Recht die berühmteste ist, führt Saint-Saëns die ein wenig zerfließende Form, welche Liszt eingeführt hatte, in die Abgemessenheit zurück, welche der französische Geist und Geschmack überall liebt, trotzdem er der Schüler, Bewunderer und Verfechter Liszts war.

Saint-Saëns, der lange Jahre Organist an der Kirche Madeleine in Paris war, war nicht damit zufrieden, die Orgel in die Symphonie einzuführen und Fugen und Präludien für dieses Instrument zu schreiben. Er schuf mit dreiundzwanzig Jahren das entzückende Weihnachtsoratorium und später den Psalm „**Coeli enarrant**", ferner eine **Missa solemnis** und ein Requiem, in denen er sich, wie Mendelssohn, von Bach erfüllt und als Nachkomme der großen Klassiker zeigt. Derselbe Geist lebt in seinem Oratorium **Le Déluge** und in seiner großen Ode **La Lyre et la Harpe** nach Victor Hugo.

Erst nachdem sich Saint-Saëns auf allen diesen Gebieten ausgezeichnet hatte, versuchte er es mit dem Theater. Er debütierte 1872 mit einem kleinen, exotisch gefärbten Akt „**La Princesse jaune**". Das Exotische in der Kunst Saint-Saëns' wäre einer besonderen Studie wert. Es zeigt viel Interesse für das fremde Element einer feinen Kunst und viel Maßhalten in der Verbindung dieser Elemente. Bereits seit mehreren Jahren (1868) hatte er die Komposition von „Samson und Delila" aufgenommen, die er liegen lassen und wieder aufnehmen mußte, um sie erst 1876 zu vollenden. Wie ich eingangs erwähnte, wurde „Samson" 1877 in Weimar uraufgeführt und kam erst 1892 in Paris in der Opera heraus. Angenommen und begünstigt von Liszt, begrüßt von Hans v. Bülow als das bedeutendste lyrische Drama, das seit Wagner erschienen war, ist „Samson" in Deutschland beinahe ebenso bekannt wie in Frankreich. Es ist daher nicht nötig, zu sagen, mit welcher Kraft und Sicherheit er in einem vollkommen übereinstimmenden Zusammenspiel alle lebendigen Kräfte verbindet, welche seit der Entwicklung des lyrischen Dramas die Musik bereichert haben, von Händel bis Wagner, von der Verwendung des Massenchores bis zur symphonischen Behandlung des Leitmotivs. Die übrigen dramatischen Arbeiten von Saint-Saëns hatten nicht das gleiche Glück. Die historische Oper „Heinrich VIII." leidet darunter, daß die Kunstform, die Meyerbeer berühmt gemacht hat, heute allgemein in Mißkredit geraten ist. Trotzdem besitzt das Werk einen hohen Wert und verdiente, der Nachwelt erhalten zu bleiben. Es gibt in „Proserpina" einen entzückenden zweiten Akt von Anfang bis zu Ende und das kleine ländliche Ballett „Javotte" ist ein reizendes Werk. In den anderen, weniger gut gelungenen Werken, von dem „**Timbre d'argent**" bis zu den „**Barbares**" fehlt es nicht an schönen Stellen.

So verschieden sie sind, alle diese symphonischen und dramatischen Instrumentalwerke, so haben sie doch gemeinsame Eigenschaften und Vorzüge, die ihnen einen großen Wert verleihen. Andere französische Musiker haben mehr Glanz wie Berlioz, mehr Anmut wie Gounod, mehr Tiefe wie César Franck, mehr Eigenart wie Debussy; keiner hat wie Saint-Saëns die Reinheit der Idee, das Gleichmaß des Aufbaus, die Gewandtheit des Stils und in den Orchesterwerken die Beherrschung des Zusammenspiels zu einem solchen Höhepunkt geführt. Er ist der größte Meister der Sprache der Musik, den die französische Kunst jemals besessen hat.

Aber der gleicherweise vielseitige und untadelige Charakter seiner Schöpfungen, der seine Größe ausmacht, hat in Frankreich seinem Erfolg und seiner Popularität sehr geschadet. Saint-Saëns hat die künstlerische Laufbahn zu einer Zeit angetreten, wo bei uns in Frankreich der musikalische Geschmack wenig entwickelt und ausgebreitet war. Er machte sich zuerst einen Namen als Pianist und von diesem Augenblick an hat er die Leute sehr durch seine Kämpfe für Liszt und Wagner beunruhigt. Pianist war er, Pianist sollte er bleiben. Das Publikum wollte ihn sehen **qualis ab incepto processerit**, und lehnte es ab, seine Kompositionen zu hören. In der Folge stellte er sich als Organist vor und das war ein neues Hindernis für seinen Ruhm als Symphoniker. Nachdem er durch seine ersten symphonischen Werke die Achtung der Kenner erzwungen hatte, ging er zum Theater. Man wollte den Symphoniker aus dem Theater vertreiben, als ob diese beiden Kunstformen unvereinbar wären. Jeder neuen dramatischen Arbeit von Saint-Saëns entledigten sich die Kritiker, die weder von der Symphonie noch vom lyrischen Drama etwas verstanden, mit der bequemen Redensart „Musik des Symphonikers".

Die Künstlerlaufbahn Saint-Saëns' war daher ein langsamer und schwerer Kampf gegen die öffentliche Meinung, die gerade durch seine Erfolge gegen ihn eingenommen war.

Nachdem er endlich seine Autorität und Bekanntheit erworben hatte, hätte er das Haupt der französischen Schule sein können, deren Meister er war. Aber abgesehen davon, daß sein ziemlich schroffer Charakter ihn kaum für einen solchen Posten befähigte, verhinderten ihn auch andere Gründe daran. In der **Société Nationale**, welche er 1871 zusammen mit Romain Bussine gegründet hatte, um die Entwicklung der französischen Musik zu fördern, wurde sein Einfluß bald gebrochen durch die Gruppe der jungen, leidenschaftlichen Amateure, die sich um César Franck gesammelt hatten. Seit dieser Zeit haben der „Franckismus" und der „Debussysmus" mehr als die klassische Kunst eines Saint-Saëns die Neugierde des Publikums auf sich gezogen und den Wetteifer der jungen Künstler angespornt.

Unter den Schülern von Franck und Debussy war eine große Anzahl von Dilettanten, denen es leichter war, die Art dieser beiden Meister nachzuahmen und auszubreiten, als die unnachahmliche Vollkommenheit, durch die ihnen Saint-Saëns ein weniger ermutigendes Beispiel gab. Saint-Saëns, der schon bei Lebzeiten der Geschichte angehörte, ohne jemals das Vorzimmer der Mode passiert zu haben, hatte sich seit dreißig Jahren gegen die aufeinanderfolgenden Moden und Stimmungen in der französischen Musik mit rücksichtsloser Kritik erhoben, die ihm scharfe Feindseligkeiten und beleidigende Verachtung eintrug. Er hatte César Franck geschätzt, er hatte die Achseln gezuckt vor dem Franckismus. Er zeigte sich streng gegen Debussy und die neueren Tendenzen in der Musik. „Wir befinden uns im vollen musikalischen Bolschewismus," schreibt er am 26. August 1920 an einen Freund, „aber alle Bolschewismen werden vergehen wie die Mode der schiefen Türme, die eine kurze Zeit in Italien geherrscht hat. Das muß man in Bologna gesehen haben! So etwas heißt die Lächerlichkeit auf die Spitze treiben!" Diese Mißverständnisse und Nichtigkeiten, so bitter sie für ihn gewesen sein mögen, werden, Gott sei Dank, seine Werke nicht überdauern. Die Streitigkeiten, die er furchtlos heraufbeschwor, sterben mit ihm. Ich möchte sagen, daß sie schon gestorben sind und daß er sie überlebt hat als treuester und genauester Ausleger, den der französische Geist bis heute im Reich der Töne gefunden hat. Jean Chantavoine.

Musikerziehungsfragen.

Zu Schuberths Aufsatz „Schulgesang" in Heft 10 der N. M.-Z. Von W. Schaun, Seminarmusiklehrer (Essen).

Außer den eigentlichen Verbandsorganen ist es nur eine musikalische Zeitschrift, welche musikpädagogische Fragen in ihren Aufgabenkreis einbezieht, nämlich die Neue Musik-Zeitung. Fast hat es den Anschein, als gehörten diese Dinge nicht zur Kunst, weil sie so stark nach Schule riechen, sonst könnte es nicht vorkommen, daß eine Zeitschrift, welche nach ihrem Titel den „hell" erleuchteten „Weg" der Kunst zu wandeln angibt, ähnliche Abhandlungen wie die Schuberths von der Aufnahme ausschließt. — Daß sich die Verbandsblätter dieser Dinge annehmen, ist wohl selbstverständlich; denn zur Behandlung der Berufs- und Fachfragen sind sie ja eigentlich da. Aber auch die Musikzeitschriften sollen nicht nur der Anregung und Weiterbildung der Fachleute dienen und den interessierten Laien belehren, nein, auch Kunsterziehungsfragen von allgemeiner Bedeutung müssen in ihren Spalten Raum finden. Und wer wird ableugnen wollen, daß die musikalische Erziehung eine solche Frage ist?

Wollen wir in der Musikkultur wirklich einmal einen Schritt vorwärts kommen, dann muß die Reform da einsetzen, wo sie zunächst am notwendigsten erscheint und zum andern auch Erfolg verspricht, nämlich an der Jugend. Doch das Gebiet ist dermaßen umfangreich, daß Schuberth mit Recht betont, eine eingehende Behandlung dieser Bildungsfragen in Form eines Artikels ist nicht möglich. Dazu gehört eine ganze Serie solcher Aufsätze.

Die Betrachtungen müßten sich auf drei Gebiete erstrecken, auf die Volksschule, höhere Schule und die Lehrerbildung. Ueber diesen letzten Punkt habe ich in Nr. 2 der N. M.-Z. vom Oktober 1920 eine Veröffentlichung gebracht. Ich ging dabei von der Voraussetzung aus, daß alle Reformpläne scheitern müssen, wenn es an Kräften fehlt, die Gedanken in die Wirklichkeit umzusetzen. Damals waren die vermuteten Richtlinien für die Lehrerbildungsreform doch wesentlich andere, als sie nun Praxis zu werden scheinen, und so paßt manche Bemerkung von damals nicht mehr, obwohl die allgemeinen Grundsätze auch heute noch Geltung haben dürften. Wenn bei diesen Fragen schließlich auch einmal eine Wiederholung dessen geschähe, was früher schon gesagt ist, dann läge meiner Meinung nach absolut kein Verbrechen vor. Schuberth hat recht, wenn er am Anfang und Ende seiner Ausführungen betont: „Betonung der Wichtigkeit und Bedeutung der musikalischen Erziehung im Rahmen der Allgemeinbildung der breitesten Oeffentlichkeit gegenüber". „Diese Gedanken müssen immer wieder erscheinen, weil noch so wenig in die Tat umgesetzt ist."

Bezüglich seiner zweiten Forderung „Gewinnung maßgebender Persönlichkeiten und der Regierung für die Idee der Reform des Schulgesanges" sind wir in Preußen augenblicklich besser dran wie die in Süddeutschland. Wir haben einen Musikreferenten im Ministerium in der Person des Prof. Kestenberg, der mit fachmännischem Können und warmem Herzen für die Sache einsteht. Seine Schrift ist zu bekannt, als daß ich noch einmal darauf hinweisen müßte. Ich habe selten ein Buch ähnlichen Inhaltes mit solch innerer Freude gelesen und mit derselben Freude immer wieder in die Hand genommen. Klar und bestimmt, ohne viel Worte zu machen, wird das Uebel erkannt und an der Wurzel gepackt. Kestenberg wird selbst für sich nicht in Anspruch nehmen, daß alles neu ist, was er uns an Kunsterziehungsfragen vorsetzt. Aber die Art der lückenlosen Behandlung und der Umstand, daß ein Herr des Ministeriums sich persönlich öffentlich für unsere Sache einsetzt, ist durchaus neu. Und das wird ihm jeder Fachmann zu danken wissen.

Aber bis zur Tat ist doch noch ein weiter Schritt. Und wenn „wir von der Schule" zwar an langsames Tempo gewöhnt sind, dann packt einen doch ab und zu die Unruhe, die sich in der Frage kund gibt: Wann geht's denn los mit der Reform? Maßgebende Stellen hüllen sich in tiefes, geheimnisvolles Schweigen, als wollten sie uns wie Kinder davor bewahren, durch einen Blick ins Weihnachtsparadies uns die Freude zu verderben. Oder soll alles wirklich so schön werden, daß wir vor Ueberraschung sprachlos sind? Gut wäre das sicher, wenn endlich das Wort um diese Dinge einmal verstummen und auch die Feder vom Rufen zum Streite ausruhen könnte. Solange wir aber nichts Greifbares in Händen haben, kann von Ausruhen keine Rede sein. Vor wie nach heißt es: Alle Mann an Bord, auch die, welche bisher gleichgültig abseits standen oder eine Beschäftigung mit musikpädagogischen Fragen für unter ihrer Würde hielten!

Erziehung zur richtigen Gesangsbeurteilung.

Eine Entgegnung von Baron L. Schilgen.

Der unter obigem Titel veröffentlichte Artikel des Herrn Dr. Reinecke[1] darf nicht unwidersprochen bleiben; denn dieser Artikel muß beim Publikum und bei nicht sattelfesten Kritikern in der Tat Verwirrung anrichten. Der Grund liegt darin, daß Dr. Reinecke, wie so viele andere, das Wesen der Kritik völlig verkennt: Kritik ist nicht etwa ein Sachverständigen-Gutachten, sondern die Wiedergabe einer höchst subjektiven Meinungsempfindung. Sie ist daher ja auch, solange sie im Rahmen eben der Kritik bleibt und nicht rein technische Fragen erörtert, in welchem Falle sie dann eben nicht mehr Kritik sondern Sachverständigen-Urteil ist — sie ist daher im ersteren Falle unangreifbar. Wenn nun Dr. Reinecke von den Gesangskritikern Sachverständigen-Kenntnisse und Sachverständigen-Urteile verlangt, so möge uns, meines Erachtens, Gott davor bewahren.

Herr Dr. Reinecke ist zweifellos ein sehr bedeutender Gesangs-Pädagoge und seine Methode für intelligente Lehrer und Schüler ausgezeichnet, aber er wird selbst wissen, daß die Ansichten der Fachleute über die verschiedenen Gesangs-Lehrmethoden sehr verschieden sind und eine Einigkeit über die Allein-Güte einer Methode nicht besteht, in Deutschland nicht, geschweige denn in der Welt.

Würde also der Kritiker zum Sachverständigen degradiert (der Ausdruck trifft durchaus zu), so würde er, wenn der Sänger nicht nach der von ihm, dem Kritiker, für richtig gehaltenen Methode singt, dem Sänger eben nur in die Zeitung schreiben können: Mein Herr, Sie taugen nichts, Sie sind falsch ausgebildet. Oder wenn dem Sänger gar keine Methode anzuhören ist, der Idealzustand also, so würde der „Sachverständige"-Kritiker überhaupt kein Urteil abgeben können, da er leider nicht hat herausbekommen können, nach welcher Methode der Sänger studiert hat. Dieser Sachverständige-Kritiker gibt eben überhaupt kein eigenes Urteil ab, sondern richtet nach der Methode, die er für richtig hält. Er ist in diesem Fall also gar kein Kritiker.

Mehr als bei jedem anderen Zweige der Musik ist gerade beim Gesange die subjektive Meinungsäußerung am Platze; denn die Stimmklangfarbe ist bei den einzelnen Individuen — die menschliche Stimme ist ja nicht umsonst das vollkommenste Instrument — in tausend Schattierungen verschieden und Sache des Kritikers ist es, zu sagen: dieser Gesang war schön oder häßlich, um so mehr als alle technischen Mängel (falscher Ansatz, Brüllen, weibisch klingende Kopfstimme, resonanzloses Piano usw.) sich ohne weiteres und ohne Sachverständigen Kenntnisse in die Kategorie des Schönen oder Häßlichen (im subjektiven Spiegel des Kritikers natürlich) einreihen. Kritisieren Sie also ruhig weiter, meine Herren Kritiker, ohne vorher Gesang studiert zu haben. Sache des Publikums ist es nun allerdings, darüber klar zu werden, daß ein Kritikerurteil durchaus nicht unanfechtbar ist. Sache des Zuhörers ist es, wenn er nicht überhaupt urteilslos ist, diese höchst persönliche Meinung des Kritikers zu unterschreiben oder abzulehnen. Die Verschiedenheit der Kritiken über ein und denselben Vortrag sollte ihm dies erleichtern. Diese Verschiedenheit ist durchaus nicht, wie Dr. Reinecke meint, unverständlich oder zu mißbilligen, sondern eben im Wesen der Kritik begründet. Ich halte auch durchaus nicht dafür, daß ein Operndirektor Gesangsfachmann sein sollte; er würde dann wahrscheinlich die nach seiner erwählten Methode ausgebildeten Künstler bevorzugen und dabei recht oft gründlich hereinfallen. Denn der Beispiele sind ja genug, daß Künstler, welche jahrelang nach anerkannt guter Methode unterrichtet wurden, die schauderhaftesten Töne von sich geben. Nein, auch der Theaterdirektor soll bei Anstellung der Künstler „Kritiker" sein, d. h. den Künstler nach seinem subjektiven Eindruck von dessen Leistung verpflichten. Es ist dann Sache des Publikums und in gewissem Sinne dessen Wortführer, der Zeitungskritiker, die subjektive Wahl des Direktors zu begrüßen oder abzulehnen.

Meistens befragt ja übrigens die Theaterleitung Publikum und Kritiker vor der Anstellung, indem sie den betr. Künstler „auf Anstellung" gastieren läßt. Ein im Urteil selbständiger Intendant wird sich aber durch die geschriebene oder bei der Vorstellung durch Händeklatschen oder Pfeifen geäußerte Kritik nur dann beeinflussen lassen, wenn sie in der überwiegenden Mehrheit ablehnend lautet. In diesem Falle ist aber anzunehmen, daß auch der Intendant einer Beeinflussung nicht bedurfte, sondern sich von vornherein unter der ablehnenden Mehrheit befand. Es sei denn — ich kann den boshaften Seitenhieb auf Publikum und Kritiker nicht unterlassen — es sei denn, daß der Intendant ein bedeutender bahnbrechender Geist sei, in welchem Falle er sich ganz gewiß unter der Minderheit sehen würde.

Wenn nun Herr Dr. Reinecke an der Kritik von heute keinen Gefallen findet, so bin ich da mit ihm einer Meinung. Nur gründet sich mein Mißfallen an der Kritik unserer Tage nicht etwa darauf, daß ihr die Sachverständigen-Kenntnisse mangeln, sondern darauf, daß ihr das Talent fehlt. Denn Kritik läßt sich nicht erlernen, sondern ist angeborenes Talent. Und dieses ist leider selten. Herr Dr. Reinecke fordert für den Gesangskritiker Vorbildung im Gesang. Ich sehe nur eine, allerdings unerläßliche Vorbedingung, welche man vom Gesangskritiker verlangen kann: er darf nicht stocktaub sein.

[1] In Heft 3 ds. Jahrg. der N. M.-Ztg.

Weber-Woche in Dresden.

„Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'."

Es war leider nicht möglich, aus Anlaß des 100. Gedenktages der Erstaufführung des „Freischütz" in Dresden (Uraufführung 18. Juni in Berlin) alle Opern des Tondichters während der (anfänglich in großzügiger Ausgestaltung geplanten) Festwoche zu geben. „Oberon" und die „Drei Pintos" mußten auf das Frühjahr verschoben werden. Als eine Art Vorfeier setzte man neueinstudiert „Preziosa" an. Gewiß ist der Text des guten Pius Alexander Wolff veraltet, aber die Webersche Musik blüht in unvergänglicher Schönheit auf, so oft man sie hört. Vielleicht hätte das Werk als Oper die Unsterblichkeit erlangt und der einen ähnlichen Stoff behandelnden „Mignon" das Bühnenleben schwer gemacht! Wer kann's wissen? Man darf einem Weber zutrauen, daß er außer dem wonnigen Liede: „Einsam bin ich nicht alleine" noch andere zündende Volksmelodien edelsten Gepräges erfunden haben würde. Immerhin bilden die Ouvertüre, die Ballettmusik, die Chöre („Im Wald" und „Die Sonn' erwacht"), die Szenenmusik u. a. m. einen köstlichen Musikschatz. Nur schade, daß die Spielleitung (Dr. Hartmann) und die Gestalter der Bühnenbilder arg danebengriffen. Schon daß man nicht das kleinere Schauspielhaus als Darstellungsort wählte, war ein Fehler. So wurde im Opernhause eine Bühne eingebaut mit dem Widersinn und Zwiespalt, daß vorn gallonierte Diener in Perückentracht die Lampen putzten (buchstäblich im Schweiße ihres Angesichts) und den Vorhang auf und zuzogen, während auf der Szene modernste Dekorationen, Rundhorizont und elektrische Lichtstimmungen verwendet wurden. Von den zahl-

reichen Mitwirkenden taten sich hervor Jenny Schaffer als frische unsentimentale Vertreterin der Titelrolle (das Lied sang Angela Kolniak hinter der Szene sehr gefühlvoll), Stägemann (Alonzo), Büssel (Zigeunerhauptmann) und Ermold (Schloßvogt). Des letzteren Stelzfuß war meiningerhaft echt, eine Leistung, die wohl gleichzeitig mit körperlichen Unbequemlichkeiten verbunden war und zum mindesten ein „eingeschlafenes" Bein gezeitigt haben mag.

Am Hauptjubiläumstage wurde dem „Freischütz" endlich wieder sein szenisches Recht. Dieses Verdienst gebührt dem Oberspielleiter Georg Toller. Er hat vor allem dem Wolfschluchtteile, den in der bisherigen Aufmachung und Durchführung die gesamte Dresdner Presse seit Jahren bekämpfte, wieder Weber-gerecht hergestellt und damit eine Sehenswürdigkeit geschaffen. Wie uns Weber-Freunden von heute, so mag es dem Flötisten Fürstenau zumute gewesen sein, als er in einer Freischützprobe dem Kapellmeister Richard Wagner zurief: „Ja, so hat es der Komponist selbst genommen, jetzt hören wir die Stelle wieder richtig." Toller und Maschinendirektor Hasait betonten die heimatliche Natur der Sächsischen Schweiz (Schrammsteingebiet) schon im Aeußerlichen der Dekoration. Des weiteren fehlte nichts von dem nächtlichen Spuk bei der szenischen Ausdeutung der gerade hier in köstlichen Farben zauberhafter Theaterromantik malenden Musik. Sehr geschickt und unaufdringlich wurden die Lichtwirkungen verwendet. Auch die übrigen Szenen des Werkes hatten sprechende Vorzüge. Daß Kapellmeister Kutzschbach das Musikalische stilgerecht widergab, versteht sich bei ihm von selbst. Herrlich klangen die Chöre, wundervoll beschwingt spielte das Orchester. Wo findet man an der deutschen Bühne eine quellendere, beseeltere Stimme für die Agathe als diejenige der Rethberg! Und Vogelstrom als ausgezeichneter Max! Zwei Bassisten von bedeutendem Können, Helgers (Braunschweig) als Caspar und Gleß (München) als Eremit, fügten sich in den Rahmen unserer Künstlerschar prächtig ein. O, wenn wir sie beide gewinnen könnten! Die übrigen Mitwirkenden, Frl. Stephan, Ermold, Fleischer und Lange, dazu Büssel als Samuel, der seiner kleinen Rolle Persönlichkeitswerte lieh, mögen sich mit einem Gesamtlob begnügen.

Der dritte Abend brachte zunächst die reizende Ouvertüre zu „Peter Schmoll und seine Nachbarn" (1801) unter Kutzschbachs beschwingter Leitung, sodann Andante und Rondo ungarese für Bratsche und Orchester. Warum stellte man den Solisten Alfred Spitzner nicht auf die Bühne, vor den Vorhang? Die „Ernte-(Jubel-)Kantate" krankt an der Weitschweifigkeit der Kindschen Textdichtung. Weber hat hier vor allem in den Chören Unvergleichliches geschaffen, doch auch die Solisten (Viereck-Kimpel, Taucher, Fleischer) und ein aus Chormitgliedern bestehendes Soloquartett sangen stellenweise echtesten Weber. Frau Ballettmeister Susi Hahl verbildlichte die „Aufforderung zum Tanz" (in der Orchestration von Berlioz) zu einer liebenswürdigwirksamen Biedermeierszene. Hier gewann ein hübscher Gedanke im Verein mit der geistvollen Musik blühendes Leben. Als ein vornehmes Paar, das im Kreise schmucker junger Mädchen erwartet wird, zeigten Lina Gerzer und Walter Kreideweiß ihre graziöse Kunst in bezeichnenden Tanzschritten. Zwanglos umgaben die Mädchen das Paar und lösten sich wieder von ihnen. Stürmischer Beifall folgte dieser für Auge und Ohr entzückenden Darbietung. Den Schluß des Bunten Abends, in dem Weber noch als Klavierkomponist („Konzertstück") hätte zu Worte kommen können, bildete die heitere Spieloper „Abu Hassan". Leider mußte Grete Merrem-Nikisch fehlen. Frl. Stephan hatte ihre Partie binnen vier Tagen übernommen. Was sie bieten konnte, war aller Ehren wert. Rüdiger in der Titelrolle von zwingender Komik, wie immer, auch die übrigen Rollen in bewährten Händen (Ermold, Putlitz und Büssel).

Der vierte Abend schloß den Ring der Weber-Woche, deren übrige Tage durch Wiederholungen der vorerwähnten Werke ausgefüllt wurden, mit einer glanzvollen „Euryanthe"-Aufführung. Szenisch hatte man die frühere Neueinstudierung ohne bemerkenswerte Abänderungen übernommen. Und das war gut so, um so mehr, als hierbei Vereinfachungen berücksichtigt sind, die Dr. Stephani (Marburg) kurz vor dem Kriege in dem nunmehr leider von den Flammen verwüsteten Dessauer Hoftheater erstmalig szenisch in die Tat umsetzte. Elisabeth Rethberg, Kurt Taucher und Robert Burg boten ihr Bestes, nicht minder der hier so wichtige Chor. Man vergaß fast ganz den platten und unglaublich verkünstelten Text der Helmine v. Chezy und hielt sich nur an die herrliche schöne Struktur der Musik und an ihre Klangpoesie. Kutzschbach und Toller seien auch hier nicht vergessen.

Allabendlich wurde Webers Standbild am Zwinger von der Oper aus magisch beleuchtet, eine sinn- und bedeutungsvolle Huldigung für den Begründer der Deutschen Oper in Dresden. Richard Wagners Rede bei der Ueberführung der sterblichen Ueberreste Webers von London am 15. Dezember 1844 wird wieder lebendig. Sie soll als Mahnung und als künstlerischer Wahlspruch in der Pflege gerade der deutschen Oper für das Semperhaus und seine nächste Zukunft maßgebend sein. Intendant Dr. Reucker hat am Weber-Denkmal das Gelöbnis abgelegt, im Geiste des Freischützkomponisten sein Amt zu führen. Möge es ihm gelingen! Dann wird Wagners Wort an Webers Grab: „Lieben kann Dich nur der Deutsche! Du bist ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück aus seinem Herzen", schönste Erfüllung werden. In diesem Zeichen wird die Dresdner Oper siegen.

Prof. H. Platzbecker.

Rudi Stephan-Gedächtnisfeier in Bochum.

Rundum in deutschen Landen mag es nur ganz wenige Dirigenten geben, die sich mit gleich großer Wärme wie Rudolf Schulz-Dornburg in Bochum für zeitgenössische Musik einsetzen. Sein ideales Streben für Anerkennung verborgener Talente und die seltene Liebe, mit welcher er und sein vorzügliches Orchester sich in den Geist der jungdeutschen Kompositionen versenken, sind längst in den Kreisen der nach Beachtung ringenden Tonschöpfer bekannt geworden. Die jüngste dreitägige Konzertreihe (12. bis 14. März) galt dem Gedächtnis des 1915 in Galizien gefallenen, verheißungsvollen Rudi Stephan. Eine Morgenfeier im Stadttheater, zu welcher Dr. Karl Holl (Frankfurt a. M.) als Freund und Bekenner Stephans geladen war, machte mit dem Leben und Schaffen des jungen Meisters bekannt. Die würdige Wiedergabe seiner sämtlichen Lieder hatten Beatrice Lauer-Kottlar und Richard Breitenfeld übernommen, damit zugleich deren großen inneren Ernst und die Wahrheit der Empfindungskraft aufzeigend. Der Höhepunkt lag in der ergreifenden „Hallig", wo sich die Wechselwirkungen von Gesang- und Klavierstimme zu musikalischen Visionen verdichteten. Der zweite und dritte Konzertabend brachten außer der modern inspirierten „Musik für Orchester in einem Satz" unter Schulz-Dornburgs Stab die fragmentarische Erstaufführung der Oper, „Die ersten Menschen" im Konzertsaal nach Dr. Karl Holls geschickt durchgeführter Bearbeitung des Borngräberschen Stoffes. Der Versuch muß als geglückt bezeichnet werden. Da Stephans Musik das Wesen der szenischen Bilder sicher charakterisiert, verzichtete man gern und ohne Nachteil fürs Verständnis auf die bühnentechnisch ohnehin nicht ratsam erscheinende Darstellung des erotischen Inhalts. Die männlich künstlerische Gestaltungskraft des Komponisten, welche hier von Wagner über R. Strauß, Reger und Debussy zu Schönberg steuert, meidet jedes Blendwerk, arbeitet wahrhaftig im Ausdruck (teils instrumental primitiv z. B. in den lyrischen Partien Chabels mit Chawa, teils gigantisch leidenschaftlich in den Auftritten Kajins, sonderlich im Augenblick des Totschlags) unter geschickter Bindung des sinnlichen und geistigen Vorstellungsverlaufs auf modern-klassischer Linie, dem Boden, der uns heute inmitten reichlich femininer Verwässerung außerordentlich not tut. Die ausführenden Solisten W. Schneider (Adahm), B. Lauer-Kottlar (Chawa), R. Breitenfeld (Kajin) und O. Fanger (Chabel) aus Frankfurt a. M. deuteten den Typus ihrer schweren Sprechgesang-Rollen ideal aus. Das von Schulz-Dornburg mit höchster Energiespannung sicher geleitete Bochumer Orchester stand völlig im Bann der hinreißenden Tonsprache und gab an technischer Fertigkeit und Feinheit der Gestaltung sein Letztes her. Der begeisterte Beifall kam einer Huldigung an Stephans bahnbrechende Kunst und die mutige Pionierarbeit der Ausführenden gleich.

M. Voigt.

Richard Stöhr: „Der verlorene Sohn".

Oratorium.

Deutsche Uraufführung in der „Dresdner Singakademie".

Der Wiener Tondichter, dem wir bedeutsame Lehrbücher verdanken, hat auch als schaffender Musiker immer mehr Beachtung gefunden. Das Oratorium „Der verlorene Sohn", nach dem biblischen Gleichnis (Lukas 15), hat die Uraufführung im November 1920 in Wien, wo Prof. Dr. Stöhr als Lehrer an der Musikakademie wirkt, mit glänzendem Erfolge erlebt. Es ist Edwin Lindners Verdienst, das Werk Dresden gesichert zu haben. Warum überließ er die Leitung einem anderen? Musikdirektor Johannes Reichert hat sich jedenfalls erneut als zielbewußter Chor- und Orchesterdirigent gezeigt, von dessen Rückkehr (von Teplitz) nach Dresden wir für unser Musikleben noch manche Kunsttat erhoffen dürfen. Stöhrs Komposition fußt auf einer Dichtung von Viktoria Schotteck, die sich in lyrischer Breite ergeht und namentlich im dritten Bilde dramatische Konflikte und psychologisch kräftiger begründeten Inhalt vermissen läßt. Immerhin hat die Dichterin viel orientalische Stimmung eingefangen, und dieser Umstand mag Stöhr hauptsächlich zur Vertonung gereizt haben. Ist er doch auch selbst ein Stimmungsmaler, dessen durchsichtige Harmonik und klare homophone Arbeit einer gewissen volkstümlichen Schreibweise nicht entbehrt. Der Hauptwert ruht in den Chören, nicht zuletzt in den Sätzen für Frauenstimmen. Blühender Klangreiz wird da offenbar. Auch die virtuose Behandlung der Ausdrucksmittel des Orchesters fällt angenehm auf. Daß einzelne Holzinstrumente bevorzugt werden, nimmt man hin; stellenweise dürfte ein stärkerer Rhythmuswechsel, wie auch das Hilfsmittel der Synkope gerade in der orientalischen Musik die Wirkung erhöhen. Von großer Eindruckskraft ist das Lied der Wasserträgerinnen (mit dem weichen Kehrreim), der Anruf der Landleute („Hör' uns, Baal"), der fast unbegleitete Chor „Sommerzauber flirrt in der Luft" und der Chor der Stadtwächter „Erwacht!" Aus dem vierten (letzten) Teile seien noch die beiden Chöre der Knechte und Mägde hervorgehoben. Durch die vereinigten Sängerschaften der Singakademie und des Lehrergesangvereins war eine glänzende Wiedergabe des chorischen Teils gewährleistet. Auch das Philharmonische Orchester hielt sich vortrefflich. Weniger glücklich waren die

Solopartien besetzt. Wilhelmine Hagbod Petersen hatte wohl mit einer Indisposition zu kämpfen. Ihre Darbietung, zumal der Thamar-Stellen konnte mit den Eindrücken ihres kürzlichen Koloraturabends nicht wetteifern. Auch Robert Bröll und Schmalnauer (Staatsoper) hatten ebenfalls keinen guten Tag, den letztgenannten bewahrte sein Musikertum vor „Schwimm“-Gefahren. Am besten schnitt Martin Otto ab, dessen Wortbehandlung ebenfalls Anerkennung verdient. Gleichwohl gebührt den vier Solisten der Dank der Musikfreunde dafür, daß sie die Bekanntschaft mit der Neuheit überhaupt ermöglicht haben. Die Zuhörerschaft spendete allen Mitwirkenden mit Recht lauten Beifall und bereitete dem Dirigenten und dem anwesenden Komponisten stürmische Huldigungen. Die erste Aufführung am Freitag wurde am Sonnabendabend wiederholt. — Am Sonntag folgte im Musiksaal Roth (als 211. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke) eine Morgenfeier Richard Stöhrs. Man hörte hier zwei fesselnde Kammermusikwerke: eine Flötensonate (Verlag L. Oertel, Hannover), die John Amans (Staatskapelle) mit bekannter Meisterschaft (Variationensatz) blies, sodann ein aus der Urschrift gebotenes Trio für zwei Fagotte und Klavier. Um die treffsichere Ausführung machten sich neben dem Komponisten (am Flügel) Knochenhauer und Götze (Staatskapelle) sehr verdient. Viel Humor sprang in den einander nachlaufenden Stimmen der beiden „Brummknüttel“ auf, während der Mittelsatz, das klangschöne Andante religioso tiefgehende Eindrücke hinterließ. Zum Schluß vermittelte Frau Elsa Bartsch sechs Lieder (Verlag Siegel-Linnemann, Leipzig), einige sogar vom Blatt. Die geschätzte Künstlerin ersang besonders den entzückenden „Schneeflocken“, der stark wirkenden „Stadt“ (Storm) und „Auf den Höhen“ (Weigand) den stürmischen Beifall der recht zahlreich erschienenen Zuhörerschaft.

H. Pl.

Julius Neudörffer-Opitz.

Die Stuttgarter hatten im vergangenen Spieljahre des Landestheaters die große Freude, einen Sänger wieder auf der Bühne begrüßen zu können, dessen Kunst ihnen in vergangenen Tagen so ans Herz gewachsen war, daß, wenn von der damals chronischen Baritonistennot die Rede war, man oft genug hören konnte: ja, weshalb wird denn Neudörffer nicht geholt? Aber er wurde nicht geholt, um auf der Bühne, die ihn ehedem als gefeiertes Mitglied gesehen hatte, zu bleiben, wurde nur zu einigen Gastrollen verpflichtet, von denen mir besonders der Sevillaer Barbier in Rossinis Oper im Gedächtnis bleiben wird; das war der Künstler ganz, wie er früher war: ein hervorragender Sänger, ein geschmeidiger, intellektuell und seelisch gleich beweglicher Darsteller, der aus der Situation heraus empfindet und gestaltet, immer in ihrer Mitte und über ihr steht, einer, der nicht Bewegung und Miene mühselig zusammenzusuchen braucht, sondern dem sozusagen alles von Natur aus zu Gebote zu stehen scheint, was er braucht. Was freilich in den meisten Fällen gerade die äußerlich leicht gestaltenden Künstler an ernster Arbeit hinter sich haben, das wissen nur sie selbst und die, denen ihr Werdegang vertraut ist.



Kammersänger Neudörffer-Opitz
(als Jago in Verdis Othello).

Julius Neudörffer-Opitz hat sich den Weg ins echte Künstlertum nicht leicht gemacht. Auch schienen ihn die Verhältnisse für eine andere Laufbahn bestimmt zu haben. Wer wie er als fünfter Sohn in einem schwäbischen Pfarrhause zur Welt kommt, der ist zwar in eine besondere und keineswegs unerfreuliche Atmosphäre gestellt, hat aber kaum von vornherein eine Anwartschaft darauf, einmal als singender Mime durchs Leben zu wandern. Magere häusliche Verhältnisse, die Abneigung der Familie gegen den Künstlerberuf, das Veto des Vaters: alle diese Hindernisse und andere mußten überwunden werden, ehe Neudörffer seine künstlerische Arbeit beginnen konnte. Zu den Hindernissen gehörte gewissermaßen auch des Knaben ursprünglicher Plan, selbst einmal, wie der Vater, Pfarrer zu sein; dies aber schaffte ein im sechzehnten Jahre auftretendes Augenleiden aus der Welt, das Neudörffer zum stubenhockenden Bücherwurm untauglich machte. Da wurde der kaufmännische Beruf für den Knaben gewählt und Neudörffer kam nach seiner Lehrzeit in ein Geschäft in Elberfeld, dessen Inhaber, Hermann Seyd, bald Teilnahme für seinen jungen Mitarbeiter gewann, dessen Kunstliebe und -pflege ihm rasch bekannt geworden war. Mit Seyds Hilfe (der Kaufherr war selbst ein eifriger Freund der Musik) wagte Neudörffer den für sein Leben entscheidenden Schritt aus der realen in die Welt, die jugendliche Einbildung unter allen Umständen für eine ideale hält. Er studierte, nachdem Amalie Joachim, der Kölner Professor Stolzenberg und Jul. Stockhausen die Stimme des Kunstnovizen geprüft hatten, bei Stockhausen $2\frac{1}{2}$ Jahre lang und betrat dann (der reale Sinn des Kaufherrn verlangte Früchte zu sehen) nach dieser ohne jede Frage unter allen Umständen zu kurzen Vorbereitung die Bühne. Mit Mißerfolg! Wohlwollende Direktoren und Agenten meinten wie immer in solchen Fällen: es werde sich schon machen... Und das schien allerdings auch der Fall zu sein, wenigstens verhalf sein echtes Empfinden und eine gewisse realistische Kraft Neudörffer nach und nach zu größerer Anerkennung. Aber der junge Künstler war nicht mit sich zufrieden. Er war nach Augsburg ins Engagement gegangen, nach Königsberg und sollte nach Posen. Da sang er in Stuttgart vor, gefiel und sollte nun sofort Mitglied des Hoftheaters werden. Doch Posen ließ ihn vorerst nicht frei und so konnte Neudörffer das Stuttgarter Engagement erst nach einem Jahre antreten. Zwölf Jahre hat der Künstler in der Landeshauptstadt als Bariton gewirkt, als eine Kraft ersten Ranges anerkannt und geehrt. Unstimmigkeiten zwischen ihm und Max v. Schillings machten dann ein ferneres Bleiben auf der Stuttgarter Bühne unmöglich.

Neudörffer hat mir über diese Stuttgarter Zeit und ihre Bedeutung für ihn als Künstler folgendes erzählt: „In Stuttgart erst konnte ich mich einer gründlichen künstlerischen Entwicklung befleißigen. Hofrat Harlacher verdanke ich hierin sehr viel. Doch bald erkannte ich, daß ein unrichtiges stimmtechnisches Können mich hinderte, das in meiner Kunst zu leisten, was mir immer bewußter vorschwebte. Ich studierte bei den verschiedensten Lehrern: nach der italienischen Methode, nach der des losen Tones, ja, am Stauprinzip ging ich nicht vorüber und kam mit dem allem an den Rand meiner Stimme, bis ich in unserem Bassisten Emil Holm endlich den Führer fand, der mich nach Müller-Brunow die richtige Stimmführung lehrte. Fünf Jahre des schwierigsten Studiums während meiner praktischen Tätigkeit am Hoftheater waren nötig, bis ich in den Besitz des Geheimnisses der Gesangskunst kam und bis ich auch auf der Bühne die richtige Stimmtechnik in den Dienst des Gesamtausdruckes zwingen konnte. Wer das Geheimnis der Stimme hat, weiß das unumstößlich und besitzt in stimmbildnerischen Fragen das allein richtige Urteil, was z. B. aus einer falsch sitzenden Stimme bei richtiger Behandlung zu machen ist. Leider gibt es sehr wenig richtig sitzende Stimmen und der fast selbstverständliche Umstand, daß jeder Sänger so hört, wie er singt, tritt einer Neigung und Renaissance der Gesangskunst hemmend in den Weg. Nur Sänger, die nie mit sich zufrieden sind und einen Idealton unbewußt in sich tragen, ringen nach dem Geheimnis, bis sie es haben.“

Als darstellender Künstler hat Julius Neudörffer-Opitz durch zwingende Charakterisierungskunst in der Darstellung wie durch die sichere Stilbeherrschung, die er ohne Zweifel Julius Stockhausen verdankt, seine großen Erfolge errungen. Sein Holländer, Wolfram, Sachs und Wotan, sein prachtvoller Don Giovanni, sein vorbildlich tief angefaßter Jago — wer ihn in diesen Rollen gesehen hat, wird den Künstler nicht vergessen können. Gleichwohl fühlte Neudörffer selbst im Laufe seiner Tätigkeit, daß das, was er als gestaltender Bühnensänger leistete, auf Kosten der Stimme ging, die eben zuerst noch nicht richtig saß. Mit ihrer allmählichen Umgestaltung zeigte sich, daß der Künstler von Haus aus einen hohen Bariton besaß. So mußte er die tiefen Partien aufgeben und wandte sich — darin lag fortan seine Stärke — den italienischen und hohen chevaleresken Gesangs- und Charakterrollen zu.

Um die Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht, zu verwerten, entschloß sich Neudörffer, sich pädagogisch zu betätigen. Er tat das mit dem Erfolge, daß er im Herbste 1921 als Gesangslehrer für das Neue Konservatorium in Stuttgart verpflichtet wurde.

W. N.

„Musikalische Tollwut“.

(Von allerlei musikalischen und literarischen Diebstählen.)

Mein alter Freund und Pultnachbar manchen Symphoniekonzerts, das wir in Feindesland gaben, steuerte mit mir, vor einem Aprilregenschauer flüchtend, auf eins der großen Berlin-W-Cafés mit Tanzdiele zu. Außer Geschirrklappern und dem Laufen der Kellner sowie dem Stimmengewirr der Unterhaltung vernahm man vom Konzertpodium das wunderbare Cellothema von Schuberts h moll-Symphonie sehr slawisch weinerlich gespielt, und für die übrigen Stimmen sorgte das Harmonium. Der Freund merkte meine Verstimmung sogleich und meinte mit leisem Sarkasmus: „Du wirst noch andere musikalische Offenbarungen hier erleben, alter Junge!“

Dem Symphoniesatz ließ die Kapelle einen Foxtrott oder Jimmy folgen. Ich kenne mich in dieser neuesten musikalischen Formenlehre nicht recht aus. Auf der Diele im Hintergrunde trotteten die Paare im Negerschritt. Plötzlich horchte ich auf, täuschte das Gehör nicht, dann war das ja Rubinsteins wundervolle Melodie in F dur, die da zu einem Zulukafferntanz verarbeitet worden war. Mein Begleiter meinte gelassen: „Die neueste Kulturblüte wollte ich dir vorführen und damit du dich davon überzeugst, daß diese Musikperversität nicht vereinzelt dasteht, hör' dir die nächsten Nummern an.

Ein Herr Leo Beresowsky hat einen One Step mit dem schönen Titel „Mister Mendelssohn" verbrochen, dessen zweiter Teil in geradezu schamlos verballhornisierter Melodie Mendelssohns bekanntes „Frühlingslied" enthält.

Darauf schob man auf der Diele einen Shimmy-Foxtrott, so stand auf dem knallig bunten Titelbild. Die Musik hatte sich Herr Hermann Darowski aus der Ungarischen Rhapsodie von Liszt zusammengebaut. Das Tollste aber stellt der Paradox-Fox eines Herrn Alfred Pickert dar. Er erscheint mir wirklich als der Gipfel des Paradoxen, verwendet doch der „Komponist" als Hauptthema — Wolframs Lied an den Abendstern — für seinen Schieber. Ich dachte an meine erste Tannhäuseraufführung, wie wir jungen Menschen kaum unsere Ergriffenheit meistern konnten, als der ritterliche Sänger Elisabeths Besitz entsagend am Fuße des Thüringer Berges, der die deutscheste unserer Festen, die Wartburg trägt, diesen wundervollen Sang an den Abendstern anstimmte. Und hier in der Diele schob lärmende Halbwelt nach der verhunzten Melodie einen Foxtrott.

Herr Justizminister! Der Lebende, und sei es selbst der unbedeutendste Mitbürger, findet gegen Beleidigungen und Verunglimpfungen bei den Gerichten Schutz. Das Kultministerium hat wohl auch in der freiesten Republik nicht nur die Aufgabe gegen Primanerkadetten, die irgendeine Rüpelei begehen, einzuschreiten, sondern unsere Kulturwerke zu schützen. Hervorragend schöne oder für die naturgeschichtliche Entwicklung wertvolle Gegenden unseres Vaterlandes werden als Naturschutzgebiete besonders gehegt und jeder Frevel daran schwerer als sonst bestraft.

Unsere großen toten Meister können ihre Werke nicht mehr selbst schützen, sollen sie deshalb für jeden Jimmyfabrikanten vogelfrei erklärt werden?

Wir haben ja auch einen Reichskunstwart. Muß ihm die Mahnung Hans Sachsens aus Wagners Meistersinger angesichts solcher musikalischen Verunglimpfungen erst ins Gedächtnis gerufen werden: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!"

Walter Möller (Oranienburg).

* * *

Daß diese Klage nicht allein steht, möge eine andere Zuschrift beweisen, deren Einsender, C. M. Savery, Horsens (Dänemark), der Schriftleitung sogar das liebliche Objekt seiner Betrachtung, einen Foxtrott „Chopin" vorlegt. Savery schreibt: „Wir befinden uns in einer Epoche der höchsten Depression. Die Menschheit insgesamt sowie jeder einzelne fühlt sich dem Ersaufen nahe. Er klammert sich daher krampfhaft an die Reste, die ihm einst ein längst verschwundenes Himmelreich geschenkt hat. Anstatt sich nun die Mühe zu geben, die ganze Leiter — so schwierig es auch sein mag — wieder emporzusteigen, versucht man krampfhaft die Kostbarkeiten, die sich am Ende befinden, herunterzuschütteln — mit in den Dreck zu ziehen. — Amerika dient als Vorbild. Schon sind Grieg und Chopin in das Reich des edlen Foxtrotts hineingezogen, ersterer mit seiner Morgenstimmung aus Peer Gynt, letzterer mit dem cis moll-Impromptu langsamer Satz). Beide Kompositionen sind deutlich erkenntlich, jedoch im Rhythmus natürlich umgeformt (je nach Bedarf!). — Nun neuerdings hat ein Däne namens Jakob Gade, auch bekannt unter dem Namen Maurice Ribot, einen neuen Foxtrott namens Chopin (!) im Verlag Peter Fries, Kopenhagen, herausgegeben. Benützt sind Themen aus dem cis moll- und As dur-Walzer (Op. 34) und der bekannte „Minuten-Walzer", sowie ein einzelner Takt aus dem cis moll-Impromptu. Sogar der Text behandelt Chopinsche Kompositionen. — In wenigen Jahren werden wir Beethoven und Brahms als Foxtrott hören! Wo enden wir? — Warum gibt es keine Musikalienzensur, ähnlich wie es doch literarische und Filmzensur gibt? Allerdings hat letztere sich ja schon oft genug als gänzlich unfähig erwiesen, jedenfalls im Auslande. Man kann für einen billigen Preis Christus im Kino sehen, Gassenjungen können ihre Possen über ihn machen, und die größte Erscheinung, die der Welt je geschenkt ist, wird der öffentlichen Lächerlichkeit preisgegeben. — In Deutschland sind wir glücklicherweise noch etwas hinterher, aber wir werden es — befürchte ich — bald lernen. Ein schwacher Anfang ist mit dem Dreimäderlhaus gemacht. — Man denke sich einen zukünftigen Klavierabend, an dem man bei jeder Nummer an irgendeine Revue erinnert wird. Aber das paßt allerdings glänzend zum Butterbrot- und Bonbonessen im Konzertsaal."

* * *

Damit sich diesen beiden erbaulichen Nachrichten eine dritte freundlich gesellt, sei von den literarischen Diebstählen eines Kritikers berichtet. Beckmesser macht Schule, wie er sie immer schon machte. Daß er entwandt, was er auf fremden Tischen fand, hat schon manchen zur Nacheiferung angeregt, freilich nicht immer in so ausgiebigem Maße wie den Musikkritiker der „Halberstädter Zeitung und Intelligenzblatt", Herrn Dr. Jacobi. Dieser Herr beutet in erstaunlicher Weise Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" aus. Das tun ja viele andere, deren Begabung zum kritischen Amt einzig nur in der Unverschämtheit besteht, es auszuüben, auch, aber doch etwas vorsichtiger, oder gar mit einem Hinweis auf den eigentlichen Urheber ihrer Ideen. Aber wie Herr Gade auf seinen ausgeplünderten Chopin schreibt: Musik von Jakob Gade, so unterzeichnet Herr Dr. Jacobi die Gedanken anderer mit seinem Namen. Daß er bei einer Besprechung der IV. Symphonie Beethovens im „Kretzschmar" den I. und II. Satz verwechselt, muß natürlich der unklaren Ausdrucksweise Kretzschmars zur Last gelegt werden. Daß er bei der Kritik einer zur Uraufführung gekommenen Symphonie von Schulz-Stegmann seine Weisheit einem in der gleichen Zeitung (!) kurz vor dieser Aufführung erschienenen Aufsatz entnimmt, erscheint um so verständlicher, als er damit nur die Voreiligkeit irgendeines Skribenten geißelt, der sich erdreistet, vor ihm auf seine Ideen zu kommen. Im übrigen ist der Dr. Jacobi ein vielseitiger Mann: er schreibt auch Theaterkritiken und da ist es tröstlich zu sehen, wie er auch hier namentlich im Bulthaupt und in Diebolds „Anarchie des Dramas" sich „auskennt".

Herr Dr. Jacobi ist bereits von der Magdeburgischen Zeitung am 26. März aufgefordert worden, sein Amt als Kritiker niederzulegen. Bis zum 8. April war das noch nicht geschehen! Der Verband Deutscher Musikkritiker wird sich des Herrn hoffentlich in eindringlicher Form annehmen. Daß ihn die Zeitung, in der er seine saubere Arbeit leistet, nicht sofort hinausgeworfen hat, ist ein sehr trübes Zeichen. Rechnet sie die literarischen Diebstähle ihres Kritikers zu den unumgänglichen Erscheinungen der „Not der Zeitungen"? H. H.

Ein sonderbarer Aufruf.

In der Zeitschrift und dem Anzeigenblatt des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig und des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins, betitelt „Musikalienhandel und Vereins-Wahlzettel" steht ein „Aufruf!" zum Beitritt in den „Hilfsbund für deutsche Musikpflege". Zu Anfang wird zunächst festgestellt, daß „in der letzten Hauptversammlung des Vereins der Deutschen Musikalienhändler die Kulturabgabe in einer einmütigen Entschließung abgelehnt worden ist." Gründe für die Ablehnung werden nicht gegeben. Welcher Art sie sind, zeigen ja am besten die Sätze des Herrn Dr. Willrath Dreesen, die Paul Marsop in Heft 6 dieses Jahrganges (S. 84) zitiert hat. Die lapidaren Schlußsätze sollen hier noch einmal stehen: „Mit dem Rest müssen sich Verleger und Autoren begnügen, und zwar in der Reihenfolge Verleger — Autoren. Davon wird der Verleger, wenn es irgend geht, immer so viel beanspruchen, daß er existieren kann. (Der arme Mann!) Was übrig bleibt, wie wenig auch immer es sei, ist für den Autor; denn er kann im wirtschaftlichen Geschehen zeitweilig tatsächlich am ehesten entbehrt werden." Mit solch zynischer Roheit, ich finde keinen anderen Ausdruck, ist wohl noch nie der eiskalte, krasse Geschäftsgeist zum Durchbruch gekommen. Und der spricht auch mit unverkennbarer Deutlichkeit aus diesem „Aufruf". Da wird nämlich, nachdem der Einschluß dreier bekannter Verleger in den Vorstand des Hilfsbundes bekanntgegeben worden ist, in gesperrtem Druck folgendes mitgeteilt: „Es ist also die Sicherheit geschaffen, daß die Verwaltung der zur Verteilung bestimmten Geldmittel in einer den Interessen des Musikalienhandels nicht widersprechenden Weise gehandhabt wird." Man verstehe recht: nachdem man also „einmütig", was noch viel mehr wie einstimmig bedeutet, die Kulturabgabe abgelehnt hat (weil hier einmal von anderer Seite ein minimaler Aufschlag geplant worden ist, der den eigenen beträchtlichen Aufschlägen doch im Wege stehen könnte!), muß man schließlich irgendwie auf andere Art seiner edlen sozialen Gesinnung einen Abfluß schaffen. Da tut sich der „Hilfsbund" auf, der die notleidende Kunst unterstützen soll. Da könnte man sein weites Herz öffnen, freilich, wie es gleich im Aufruf mit steht „angesichts der schwierigen Lage, in der sich auch der Musikalienhandel befindet, beschränkt"(!). Und in dieser Beschränkung natürlich nur, wenn „die zur Verteilung bestimmten Geldmittel in einer den Interessen des Musikalienhandels nicht widersprechenden Weise" gehandhabt werden. Es ist unklar, wie der „Hilfsbund für deutsche Musikpflege" irgendwie den Interessen des Musikalienhandels entgegenlaufen könnte. Das Komische bei der Sache ist aber, daß man in diesem großartigen Aufruf, der von „beschränkter" Hilfe trieft, einer Hilfe, die man sich deutlich genug selbst zusichert, mit eindringlichen Worten die Anderen, „die von Erfolg begünstigten Berufsgenossen der notleidenden Künstler" und „alle Kreise des Musiklebens" zum Geben auffordert. Schließlich geht ja gerade von einem dieser „von Erfolg begünstigten" Berufsgenossen, von Prof. Karl Flesch, der erfreuliche Gedanke des Hilfsbundes aus. Außerdem ist es doch zum mindesten ein wenig seltsam, diejenigen Kreise, die den Hilfsbund ins Leben rufen, zur Hilfe zu ermahnen, wenn man selbst sich als Wohltäter aufspielen will. Eine beschämende Angelegenheit! Hoffentlich bedanken sich die Musikerkreise aller Kategorien für dieses Danaergeschenk.

Hugo Holle.

Musikbriefe

Freiburg i. Br. Es beansprucht mehr als nur rein lokales Interesse, die Schichtungen des Musiklebens einer mittleren Stadt Süddeutschlands aufzuzeigen, spiegelt sich doch oft in einem solch engen und überschaubaren Kreis das Musikleben der Zeit in seinen hauptsächlichsten Erscheinungsformen ausnehmend rein. In Freiburg liegen die Verhältnisse nun noch besonders. Denn als die Stadt am Ende des Krieges aus einem Dornröschenschlaf erwachte, da fand sie sich, durch den Wegfall des Elsaßes, vor die großen Kulturaufgaben der Grenzstadt gestellt. Es verging geraume Zeit, bis man allenthalben zu begreifen begann, worum es sich handelte; langsam vollzog sich die Umstellung. — In dem offiziellen Musikleben, das noch ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts von Theater, Symphoniekonzert, Chorverein, Männergesangverein bestritten wird, ist das Theater das Sorgenkind. Eine kurzsichtige Stadtverwaltung hatte in Kriegszeiten durch übereilte Schließung des Theaters dafür gesorgt, daß die künstlerische Tradition, die durch Lert und Legband vorhanden war, abriß. Mißwirtschaft des wieder eröffneten Betriebs in den ersten beiden Jahren nach dem Krieg verschärfte die Lage. Erst dem für diese Spielzeit ernannten tüchtigen Intendanten Pichler gelang es, das ständig wechselnde Ensemble zusammenzuhalten. Aber dank dem schlimmen Erbe, das er antreten mußte, haben wir einstweilen eine Spielzeit der Kompromisse und Mittelmäßigkeit. Nur wenige Opernvorstellungen, wie „Der Barbier von Sevilla" unter des Intendanten, „Der Widerspenstigen Zähmung" unter Gustav Starkes Spielleitung, die erste mit Kornelius Kun, die zweite mit Richard Fried am Dirigentenpult zeigten das Ziel, zu dem der Weg führt, wenn Ensemble- und Finanzschwierigkeiten überwunden sein werden. Eine Erstaufführung gab's: „Peter Sukoff", Text von Olga Wohlbrück, Musik von Wald. Wendland. Das Werk erwies sich — bei guter Aufführung mit A. v. Manoff in der Titelrolle — als die Leistung eines tüchtigen Musikers mit Bühnensinn und Temperament, die ihren Weg machen wird. — Die Symphoniekonzerte sind leider einstweilen nur Anhängsel an den Theaterbetrieb, der Aerger der Intendanz und die Not der Kapellmeister Kun und Fried, die sich in die Leitung teilen, da es gilt, mit einem Minimum an Proben künstlerisch Ersprießliches zu leisten. Kornelius Kun setzt sich mit Erfolg besonders für Mahler (erste Symphonie, Kindertotenlieder) und moderne Werke (Symphonie von Erdmann, Orchesterlieder von Frederich) ein, Fried gibt in Volkssymphoniekonzerten gediegene Wiedergabe klassischer deutscher Meister. Einmal erschien auch Weismann am Dirigentenpult und vermittelte mit seinem Violinkonzert, das von Prof. Havemann einzigartig gespielt wurde, einen der stärksten künstlerischen Eindrücke des Winters, dem nur noch die volkstümliche Brucknerfeier mit dem Quintett und der Neunten und einem Vortrag von Dr. Müller-Blattau gleichkam. — Eine Gemeinde von Kammermusikfreunden füllt die Harms-Konzerte, Privatunternehmen eines musikliebenden und -verständigen Buchhändlers, der mit guten Solisten und Programmen der Musikkultur der Stadt auf besonders dankenswerte Weise dient. Als die frischesten und zukunftsvollsten aller Erschienenen erwiesen sich Max Strub (Stuttgart) und E. Zuckmeyer (Frankfurt) in einem Sonatenabend und Alfred Paulus (Stuttgart) als trefflicher Liedersänger. — An organisatorischen Mängeln, die z. T. weit in die Vergangenheit zurückreichen, krankt der Chorverein, der eine so wichtige Stelle im Musikleben der Stadt einzunehmen hätte. Mit Mühe und Not ward ein älteres, innerlich nicht gerade reiches Werk, E. Wolf-Ferraris „Neues Leben" herausgebracht, dessen äußerer Erfolg nur der Mühe zu danken ist, die der tüchtige musikalische Leiter M. Albrecht daran gewandt, nicht minder übrigens der trefflichen Solistenleistung von Alfred Paulus. Doch sind bereits Kräfte am Werk, die eine Reorganisation planen. Wird ihr Vorhaben: Scheidung der Symphoniekonzerte vom Theater, Abbruch des alten Chorvereins und Neugründung — in ihrer Klarheit und Reinlichkeit die einzig mögliche Lösung — glücken, dann ist auf Besserung für die Zukunft und Schaffung einer starken, bodenständigen Tradition zu hoffen. — Wie notwendig und nützlich eine solche ist, zeigt das Blühen der Männergesangvereine, die, einstweilen unerschütterlich an ihrer Art des geselligen Musizierens, wie es sich im 19. Jahrhundert herausgebildet, festhalten; der bedeutendste der Freiburger Männergesangvereine, der unter Leitung von A. Binder tüchtige Programme bringt, an zweiter Stelle die Konkordia, die unter neuer Leitung (E. Ketterer) sich erfreulich entwickelt. — Eine Sonderstellung nehmen die Arbeitergesangvereine ein, die unter guten Dirigenten (Ritter, Ketterer) gute Musik machen. Hier ist in der gemeinsamen Weltanschauung die innere Bindung noch vorhanden, die im heutigen Männergesang, mit dem Sinken der nationalen Tendenz verloren geht. Langsam lösen sich diese jungen Vereine auch in ihrer Gesangsliteratur vom alten Männergesang, man beginnt sich schon an Chöre zu wagen, wie Lendvais schöne Vertonungen Brögerscher Gedichte, die ganz auf dem geistigen Boden der Arbeiterbewegung stehen. Eine alte Gesellschaftsform der Musik vertritt auch die „Musikgesellschaft", ein Zusammenschluß von Dilettanten zu gemeinsamem Orchester- und Kammermusizieren, unter Leitung von Dr. Müller-Blattau. Aber sie steht schon an der Grenze zu all dem unöffentlichen, unplakatierten Musizieren, das das musikalische Leben einer Stadt zur andern Hälfte ausmacht. Viel und gute Hausmusik wird in der Stadt gemacht. Neue Impulse gab gerade diesen Bestrebungen das Aufblühen des Universitätsmusiklebens seit der Berufung von Prof. Dr. W. Gurlitt auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität. Die Begründung des Collegium musicum (an der Universität) ward von Bedeutung auch über den Universitätsrahmen hinaus. Hier wird an zwei Abenden der Woche alte Musik des 14.—18. Jahrhunderts gespielt und gesungen. Es ist ein schöner Brauch geworden, daß jeder, der sich mit dieser Musik vertraut machen will, Zutritt hat zu den Uebungsstunden im großen Musikhörsaal. Die erzieherische Wirkung auf den musikalischen Horizont des Zuhörers ist nicht zu unterschätzen. Zumal da ein Hauptwert auf stilgetreue, nicht etwa modernisierte Wiedergabe gelegt wird. Sehr zu Dank verpflichtet ist das Collegium musicum zwei Männern, die diese Bestrebungen durch die Tat unterstützt haben, Kommerzienrat Dr. h. c. Karl A. Pfeiffer (Stuttgart) und Orgelbaumeister Dr. h. c. Oskar Walcker (Ludwigsburg). Der erstere stiftete eine wertvolle Sammlung alter Klavierinstrumente, der letztere eine enharmonische (Tanaka) Orgel und vor allem die inzwischen berühmt gewordene Prätorius-Orgel, die Prof. Karl Straube (Leipzig) mit einem monumentalen Orgelvortrag der bedeutendsten deutschen Werke des 17. Jahrhunderts einweihte (vgl. Bericht in Nr. 8 d. Jahrgangs). In Privatkreisen der Stadt trägt das schon seine Früchte, indem häufiger als bisher auf die Schätze der alten Hausmusik zurückgegriffen wird. Auch die musikalischen Kurse der Volkshochschule (Dr. Müller-Blattau, H. Höckner) wirken in diesem Sinne. — Angegliedert an das Collegium musicum ist ein akademischer gemischter Chor, der unter Leitung von Dr. Müller-Blattau jedes Semester ein größeres Werk einstudiert und in unkonzertmäßigem Rahmen aufführt. In diesem Winter war es die selten gehörte „Cäcilienode" von Händel. — Wer aber an Musik früherer Epochen gelernt hat einzusehen, daß das Musikideal Wandlungen unterworfen ist, der wird sich auch willig dem musikalischen Streben unserer zeitgenössischen Komponisten öffnen, so anders geartet als das bisherige das auch zunächst sein mag. Deshalb ist im Collegium musicum, abseits von Publikum und Kritik, auch Raum für jüngste Kammermusik, die in Sondervorträgen geboten wird. Bisher waren es zwei Regerabende (der erste mit den Flötenserenaden Op. 77a und 141a, Bratschensolosuite Op. 131b und den Violinduetten derselben Opuszahl; der zweite mit dem Streichtrio Op. 141b, der Solosonate für Violine Op. 42 Nr. 1, der für Cello Op. 131c Nr. 2 und dem Klarinettenquintett Op. 146) und ein Abend badischer Komponisten (Blasquintett Op. 28 von H. K. Schmid, Lenau-Lieder Op. 1 von Fr. Philipp, Satzfolge für Streichquartett von H. Erpf). Auch hiervon ging eine bemerkenswerte Befruchtung des Kammermusizierens in der Stadt aus. — Seit kurzem besteht am musikwissenschaftlichen Institut auch ein Phonogrammarchiv für exotische Musik, das durch einen Vortrag von Hilmar Höckner, Mitglied des Seminars, erstmalig eingeführt wurde. — So ist das Musikleben unserer Zeit: Altes und Neues gepaart. Dort die Oper, die alte Form des großen Konzerts mit Solisten, der musizierende Verein mit dem Nebenzweck der Geselligkeit, die Sonderstellung des Männergesangs — hier Musik in kleinem Kreise, Hausmusik, unkonzertmäßig, ohne „Solisten", „Publikum" und Kritik; bescheidene, aber triebkräftige Keime.

Dr. M.-B.

*

Rom. Seitdem ich in Italien bin, beschäftigt mich die Aufgabe, zwischen Phantasie und Wirklichkeit einen Ausgleich zu finden. Die Phantasie liebt immer noch jenes alte Italien, das der Traum aller Deutschen ist. Die Wirklichkeit aber vollzieht den Uebergang in „moderne" Lebensformen; und dieser Uebergang bringt viele Dissonanzen mit sich. Die Umwertung geht zunächst hauptsächlich in den großen Städten vor sich, die eine Annäherung an das äußere Bild der nördlicheren Metropolen suchen. Der Komfort will sich geltend machen. Er wird es schließlich auch einmal bewirken, daß Rom neben dem schönen großen „Augusteum" noch andere, ebenso großzügig eingerichtete Konzertsäle erhält, in denen ein Solisten- oder Kammermusikabend zu einem festlichen und gesellschaftlichen Ereignis werden kann. So wie es jetzt ist, können in Rom noch nicht alle Möglichkeiten zur Erschaffung eines wirklich umfassenden Musiklebens ausgenutzt werden. Und das ist doppelt schade, weil hier im Winter ein zahlreiches internationales kunstliebendes, aber auch anspruchsvolles Publikum vorhanden ist. Der Italiener liebt von deutscher Musik vor allem Beethoven und Wagner. Kein Orchesterkonzert im Augusteum ohne Wagner; in jedem Symphoniekonzert muß diese Konzession gemacht werden. Schalk aus Wien hat im vorigen Winter versucht, hier Brucknersche Musik einzuführen, unglücklicherweise mit zwei Sätzen aus der Neunten Symphonie. Das italienische Publikum, das sich in seiner Meinungsäußerung nicht die geringsten Schranken auferlegt, hat glatt und ungeduldig abgelehnt. Man erzählt mir viel von einer Schwärmerei der Italiener für Bach. Ich habe sie noch nicht beobachten können. Auf Bachsche Vokalmusik kann sie sich aber nicht beziehen; denn da fehlt es zur Ausführung gänzlich an Chorvereinigungen. Ganz merkwürdig aber ist die Stellung, die die Italiener Mozart gegenüber einnehmen, nämlich die vollkommener Teilnahmslosigkeit. Don Giovanni oder Figaros Hochzeit stehen nicht auf dem Spielplan der Opernbühnen, und der Konzertmusik Mozarts gegenüber verhält man sich gleichmütig. Ich habe für dieses Phänomen bisher noch keine erschöpfende und befriedigende Erklärung, die damit gleichzeitig die Lösung eines der wichtigsten Probleme der Musik ent-

halten würde, gefunden. Eine gewisse an der Oberfläche ruhende, rein gefühlsmäßige Reaktion auf Musik prädestiniert den Italiener zur Theatermusik. Vielleicht und sogar wahrscheinlich fehlt ihm die seelische Geduld, jenes mystische Weitengefühl, die zum Auskosten einer so sublimen, sich nicht im rein sinnlichen Klang allein offenbarenden oder mit starken rhetorischen Mitteln arbeitenden Musik wie derjenigen Mozarts, geschweige denn gar Haydns, erforderlich ist. In Italien, wo die Schönheit ideal bildhaft in vollkommenster Weise manifestiert ist, hat die Musik nicht in dem Maße eine spiritualistische Aufgabe, wie im Norden, der sich gerade nach der italienischen Schönheit sehnt und sich der Musik als Medium zur Erfüllung dieser Sehnsucht bedient. Wo das Leben so stark auf den Menschen wirkt, wie im Süden, braucht er sich nicht an die Musik zu klammern. Der Deutsche will sich durch die Musik befreien; der Italiener besitzt diese Freiheit schon, da er weniger an seiner Erdgebundenheit leidet. So betrachtet, hat die Tatsache nichts Auffälliges mehr an sich, daß die Musik hier keine so unbedingte und vorherrschende allgemeine Rolle spielt. Musik in jedem Kaffeehaus, Musik auf Schritt und Tritt — das kennt man hier nicht. Der Italiener vermißt sie auch gar nicht, und darum glaube ich eben, daß er nicht das starke Verlangen danach hat. Denn ein tiefes Bedürfnis würde sich die Befriedigung trotz aller etwaigen Hindernisse schon zu erzwingen wissen. Es gibt keine populären Konzerte, keine Organisationen, die den Boden dafür bereiten würden. Es gibt keine Konzertagentur, die ein Interesse daran hätte, einen entsprechenden äußeren Rahmen für Solisten- und Kammermusikkonzerte zu schaffen. Die Akademie Santa Cecilia leitet gemeinsam mit der Stadtverwaltung die Augusteumskonzerte und die damit zusammenhängenden Veranstaltungen in der Akademie. Das Orchester des Augusteums, ein Ensemble von 90 Musikern, das einzige ständige Konzertorchester Italiens, ist ausgezeichnet. Ein sehr routinierter und in allen Stilarten versierter Künstler, Bernardino Molinari, führt es, und auch der Verwöhnte empfängt sofort den denkbar günstigsten Eindruck von einem Augusteumskonzert. Hier erscheinen auch vielfach deutsche Dirigenten am Pult; so erwartet man in diesem Winter Furtwängler und Bruno Walter. Der Geiger Karl Flesch hat drei Konzerte mit großem Erfolg absolviert. Besondere Begeisterung einer erwählten Gemeinde aber haben die Leistungen des Busch-Quartetts erweckt. Die hiesige Kammermusik wird durch das Streichquartett der Gesellschaft der Musikfreunde (die Professoren Sandri, Zerti, Raffaelli und Albini) in vornehmer Form vertreten. Der deutschen Kammermusikliteratur nehmen sich diese vier Künstler in ganz hervorragender Weise an. Liederabende sind äußerst selten. Ghita Lenart, die auch in Deutschland bekannte ungarische Sängerin, bemüht sich eifrig, hierin Wandel zu schaffen. Sie gab bei großem Zulauf und mit bestem Gelingen ein Konzert mit italienischen, deutschen und französischen Liedern, aus denen von zeitgenössischen italienischen Komponisten die Namen Respighi und Pizetti hervorragten. Dann und wann tauchen Pianisten auf. Wladimir v. Pachmann war der einzige Name von Bedeutung, der bisher in diesem Winter gespielt hat. Jedoch stehen noch viele Genüsse in Aussicht und ich hoffe im weiteren Verlauf der Saison vor allem von dem modernen italienischen Schaffen ein klares Bild zu bekommen.

Walter Dahms.

Besprechungen

Werke für den Musikunterricht.

Paul Zilcher, Op. 85: Skizzenbuch für die Jugend (sechs leichte Klavierstücke). Verlag Carl Grüninger Nachf., Stuttgart.

Auf der Suche nach brauchbarem, musikalisch gutem und reizvollem, technisch lehrreichem und ersprießlichem Material für Klavierschüler wird man immer wieder auf Paul Zilcher stoßen und nach ihm greifen. Die sechs Stücklein aus dem Skizzenbuch sind ganz reizende Sächelchen, die die kleinen Spieler zu unterhalten verstehen. Beide Hände sind sorgsam bedacht, Legato- und Stakkatospiel in gleicher Weise berücksichtigt, die Bezeichnungen tadellos. Das Heft sei wärmstens empfohlen.

*

Paul Zilcher: Musikmappe. Klassische und moderne Klavierstücke. Verlag André, Offenbach.

Diese Auswahl von instruktiven Stücken Zilchers bietet solides, vortreffliches Material; sie gehört zum Besten in dieser Art. Zilcher erweitert den üblichen, bei ihm auf 10 Hefte verteilten Stoff durch Einfügung von Etüden und vierhändigen Stücken. Die mir vorliegenden Hefte I und II sind abwechslungsreich zusammengestellt und gut bezeichnet. Die moderne Literatur könnte aber doch in einer so umfangreichen Sammlung etwas weitherziger berücksichtigt werden: außer Zilcher, Parlow und Lazarus gibt es doch noch eine ganz beträchtliche Reihe von Komponisten, die sehr Wertvolles in leichteren instruktiven Stücken geschrieben haben. Wie will man junge Menschen zum Musikverständnis — zu dem doch wohl auch das Verstehen moderner Musik gehört — erziehen, wenn man sie immer wieder mit Clementi, Kuhlau, Czerny und Burgmüller vollstopft? (Wobei deren für gute Geläufigkeit nützliche Uebungsstücke durchaus nicht verbannt werden sollen.) Etwas frischerer Wind tut aber, das gilt freilich für alle Musikerziehungswerke, not.

Karl Zuschneid: Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene (zugleich allgemeine Musiklehre). I. Teil. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Diese elementare Klavierschule für Erwachsene kommt zweifellos einem Bedürfnis entgegen, da sich jetzt, wie ich aus Erfahrung weiß, viele Berufstätige dem Spiel eines Instrumentes, besonders des Klaviers, zugewandt haben, die früher dazu wirtschaftlich nicht in der Lage waren. Für sie sind aber die gebräuchlichen Schulen, die in ihrem Lehrgang mit Kindern und deren Aufnahmefähigkeit rechnen müssen, zu weitschweifig. Zuschneid bietet nun hier gewissermaßen einen konzentrierten Lehrgang, der mit der stärkeren Verstandestätigkeit, auch mit der stärkeren Willenskraft Erwachsener rechnet. Wie alle Schulwerke Zuschneids, ist auch dieses Werk methodisch sorgfältig aufgebaut, von großer Klarheit und Uebersichtlichkeit. Als eine erfreuliche Zutat müssen die zugleich als Artikulationsübungen geltenden rhythmischen Uebungen am Schluß (§ 17) begrüßt werden.

*

Franz Müller: Technische Uebungen für Klavier (Mittelstufe). C. F. Kahnt, Leipzig.

Eine vortreffliche Sammlung technischer Studien, die neben den auch in anderen Werken ähnlich wiederkehrenden Uebungen mit gefesselten Fingern und für das Legatospiel besonders nützliches Material für die Elastizität des Arm- und Handgelenks, für kombiniertes Legato- und Stakkatospiel, für Handgelenkstakkato und für Vorübungen zu den großen Arpeggien bringt. In dieser Hinsicht sind Müllers technische Uebungen eine ausgezeichnete Ergänzung zu den Werken von Lebert und Stark (Ausgabe Pauer Bd. II und III) und von Wiehmayer.

H. H.

Kunst und Künstler

— Ein Robert Schumann-Fest wird in Zwickau i. S., dem Geburtsort des Tondichters, für Juni d. J. geplant.

— Der Weimarischen Regierung ist es gelungen, mit Max Regers Witwe einen Vertrag abzuschließen, wodurch die Ueberführung des Reger-Archivs nach Weimar (nicht wie zuerst beabsichtigt nach München), und zwar ins Schloß, das bekanntlich als Museum eingerichtet wird, gesichert ist. Die Reger-Sammlung wird in zwei Zimmern dort aufgestellt werden.

— Staatliche Musikschule zu Weimar. Die 1872 als „Großherzogliche Musikschule" von Müller-Hartung begründete jetzige Staatliche Musikschule zu Weimar feiert am 24. Juni 1922 ihr 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß sind für die Tage vom 23. bis 25. Juni mehrere festliche Veranstaltungen geplant. Frühere Schüler der Anstalt, die der Jubiläumsfeier beiwohnen möchten, werden aufgefordert, sich schriftlich an den Direktor der Staatlichen Musikschule zu Weimar, Prof. Hinze-Reinhold oder an das Sekretariat zu wenden. Insbesondere würde es mit Freude begrüßt werden, wenn einstige Orchesterschüler sich bereit erklärten, bei dem Hauptkonzert am 24 Juni im Festorchester mitzuwirken.

— Die kirchenmusikalische Zeitschrift „Musica sacra" (Regensburg, Pustet) hat ihr Erscheinen eingestellt. Die Zeitschrift hat insbesondere unter der Redaktion von Fr. X. Haberl und später unter Prof. Weinmann und Dr. Sigl Hervorragendes geleistet, so daß ihr Aufhören als äußerst bedauerlich bezeichnet werden muß.

— Joseph Haas hat eine symphonische Suite „Tag und Nacht" für eine hohe Singstimme und Orchester vollendet, die Abendroth in Köln zur Uraufführung bringen wird. (Das Werk erscheint bei Schott in Mainz.)

— In einem „Reger und seiner Schule" gewidmeten Symphoniekonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft brachte Hermann v. Schmeidel folgende Werke zur Uraufführung: 1. Karl Hasse, Präludium aus einer Suite (Werk 29). 2. Hermann Unger, drei Gesänge für mittlere Stimme und Orchester: „Dem toten Geliebten", aus den Liebesgedichten von Ricarda Huch. 3. Hermann Grabner, Variationen und Fuge über ein Thema von Bach.

— Die Erstaufführung in polnischer Sprache der Oper „Rosenkavalier" von Richard Strauß wird noch im Laufe dieses Monats am Opernhause in Warschau unter musikalischer Leitung des gegenwärtigen Direktors Emil Mlynarski stattfinden.

— Der bekannte russische Komponist Alexander Glazounow veranstaltete in Berlin ein Orchesterkonzert mit eigenen Werken, das ihm stürmischen Beifall brachte.

— Alois Habas Streichquartett mit Vierteltönen kam in Paris zur Aufführung.

— Den Tiroler Künstlerpreis erhielt Joseph Pembaur sen., der als feinsinniger Klavierpoet bekannte Direktor des Innsbrucker Konservatoriums und Musikvereins.

— Kapellmeister Leonhardt vom Landestheater in Weimar ist als Nachfolger von Fritz Busch an das Stuttgarter Landestheater berufen worden.

— Prof. Ernst Wendel (Bremen) ist kürzlich als Brahms-Dirigent in München, Hamburg, Wiesbaden, Hannover, Kassel, wie auch besonders im Augusteo in Rom sehr gefeiert worden.

— Der Elberfelder Dirigent H. v. Schmeidel erhielt für seine Verdienste um das Wiener Musikleben die große silberne Medaille des Wiener Schubert-Bundes.

— Der frühere Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters, Dr. Ernst Kunwald, wurde von der Stadt Königsberg zum städtischen Generalmusikdirektor ernannt. Ihm sind alle musikalischen Veranstaltungen der Stadt, auch die zur Feier der Königsberger Messe, unterstellt.

— Der Nürnberger Kapellmeister Bernhard Bischoff gab mit der Philharmonie einen Mozart-Abend, worüber die Presse mit Worten höchster Anerkennung berichtet.

— Ludwig Neubeck, der rührige Leiter des Rostocker Stadttheaters, ist zum Nachfolger Sachses als Intendant des Halleschen Stadttheaters gewählt worden.

— Die Wiener Philharmoniker werden eine südamerikanische Konzertreise unter Führung ihres ständigen Dirigenten Felix Weingartner unternehmen.

— Goby Eberhardt, der bekannte Violinpädagoge, feierte am 29. März seinen 70. Geburtstag. Er hat soeben ein grundlegendes Werk, „Der Weg zur höchsten Virtuosität", beendet, das er unter Mitwirkung seines Sohnes Siegfried Eberhardt verfaßt hat und das die Erfahrungen seiner viele Jahrzehnte währenden Praxis vereinigt und dem Violinunterricht völlig neue Bahnen weist.

— Der Leiter der Laugsschen Madrigalvereinigung, Otto Laugs, der kürzlich als Orchesterdirigent in Leipzig anläßlich der Aufführung alter Musik sehr gefeiert wurde, veranstaltet mit dem verstärkten städtischen Orchester Hagen einen Beethoven-Zyklus, in welchem erstmalig in Hagen mit sämtlichen Symphonien eine geschlossene Uebersicht über das symphonische Schaffen Beethovens gegeben werden soll.

— Der Benkelsche a cappella-Chor in Breslau (Leiter Kurt Benkel) bot in einer Reihe von Konzerten eine ganz ausgezeichnete Uebersicht über die a cappella-Literatur von Orlando di Lasso und Vittoria bis zu Reger. Die vorliegenden Kritiken sprechen ihre volle Anerkennung über die vortreffliche Leistung aus.

— Einen wohlgelungenen Schubert-Abend veranstaltete in Neustadt (O.-S.) der schlesische Komponist Leo Kieslich. Zum Vortrag kamen Solo- und Chorlieder, Duette, Klavier- und Violinkompositionen, Chöre und Ballettmusik aus „Rosamunde". Der Abend sollte praktisch zeigen, welch reiche Auswahl gerade Schuberts Werke für eine gute Hausmusik bieten.

— Dr. Gustav Becking hat sich an der Universität Erlangen als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert (Habilitationsschrift: „Das rhythmische Detail als Quelle musikwissenschaftlicher Erkenntnis").

— In Speyer hatte Musikdirektor M. Stahl mit einer Aufführung des „Neuen Lebens" von E. Wolf-Ferrari einen außerordentlichen Erfolg, so daß er eingeladen wurde, dasselbe Werk auch in Landau (Pfalz) zur Aufführung zu bringen.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— In Frankfurt a. M. kamen die drei Operneinakter Paul Hindemiths: Mörder, Hoffnung der Frauen — Nusch-Nuschi — Sancta Susanna heraus; die beiden ersten als Erst- der letzte als Uraufführung.

— Die Uraufführung der Oper „Nacht der Seelen" von Ernst Viebig (Text von Clara Viebig) ist für 19. Mai in Aachen angesetzt.

— „Der Letzte", Musikdrama in einem Akte von Rud. Ew. Zingel, Text von Ernst Neumann-Jödermann, kam im Stadttheater zu Greifswald zur Uraufführung. Der Komponist, der sein Werk selbst dirigierte, erntete stürmischen Beifall.

— Die österreichische Erstaufführung von Franz Schrekers „Der Schatzgräber" fand an der Grazer Opernbühne beste Aufnahme. Vom Direktor Grevenberg und Kapellmeister Clemens Krauß sorgsam vorbereitet und geleitet, mußte das phantasiereiche, melodische Werk mit den tüchtigen Solisten Hadwiger (Hofnarr), Topitz (Elis) und Frau Hussa (Els) volle Wirkung machen. J. Sch.

Konzertwerke.

— Die II. Symphonie in g moll (Frühlingssymphonie) von A. Schultz-Stegmann erlebte in Halberstadt unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung.

— „Sapphos Tod", eine symphonische Dichtung von F. Hemman, gelangte durch das Berliner Blüthner-Orchester zur Uraufführung.

— Walter Niemanns viersätzige dritte Klaviersonate („Elegische" Op. 83, d moll) wurde von Viktor v. Frankenberg, seine „Suite nach Hermann Hesse" Op. 71 und sein „Scherzo im strengen Stil" in F dur Op. 72 von Frida v. Mikulicz in Berlin mit großem Erfolg zur Uraufführung, seine „Wasserspiele" (nach Hermann Hesse) Op. 69 von Georg Liebling in Leipzig und Frida v. Mikulicz in Berlin zur Erstaufführung gebracht.

— Von Alfred Hartig, einem Schüler Regers und Straubes, kamen in Buchholz zur Uraufführung: eine große Kantate „Golgatha", der „23. Psalm", das „Vaterunser" und eine Passacaglia für Orgel. Die Werke hinterließen einen tiefen Eindruck und werden als außerordentlich wertvolle Bereicherung der geistlichen Musik bezeichnet.

Unterrichtswesen

— Die im September vorigen Jahres in Ulm gegründete Musikschule zählt nach 6 Monaten bereits 161 Schüler. Mit Beginn des Sommersemesters wird diese höhere Musikschule zum Konservatorium für Musik ausgebaut. Als hervorragende Kräfte sind gewonnen: für Violine Prof. Meyer (früher Lehrer am Konservatorium in Erfurt), für Stimmbildung und Gesang Hermann Huber, für Klavier Frl. Martha Brendel (Schülerin Prof. Schmid-Lindners). Leiter der Anstalt ist Dr. Hermann Bäuerle, der neben Theorie Unterricht in Klavier, Harmonium und Orgel erteilt.

— Zu den im letzten Heft mitgeteilten Aeußerungen des „Verbandes Sächsischer Musikschuldirektoren" sendet uns die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte O. D. M." unter dem Titel „Die soziale Klaviersteuer" noch folgende Ausführungen von Fritz Wenneis, Berlin: „Eine zeitgemäße Kulturtat hat sich der löbliche Rat der Kunststadt Dresden geleistet. Er hat gegen jedes bessere Recht, ungeachtet der verheerenden Folgen, die Berufsmusiker mit einer Klaviersteuer belastet. Ganz abgesehen von der Ungesetzmäßigkeit dieser, ein Handwerkszeug treffenden Steuer, spricht sie für die Bestrebungen und hohen Ziele dieses löblichen Rates. Es wird nicht lange dauern und andere Gemeinden werden dieses kulturschädliche Beispiel nachahmen. Der Beweis ist längst erbracht, daß die Luxussteuer dem reellen Musikbetrieb schwere Schäden gebracht hat. Der Verkauf der Klaviere an Kreise, die eine gute musikalische Erziehung ihrer Kinder erstreben, ist sehr zurückgegangen. Der Künstler ließ sich eben alles gefallen, weil ihm das Rückgrat einer straffen Organisation fehlte. Das ist heute denn doch etwas anders. Hinter den „Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden" stehen zirka 40 000 deutsche Musiker und Musiklehrer. Dieser Großverband muß und wird alles in Bewegung setzen, um diesen neuesten Schandfleck aus dem reinen Tuch unserer Kulturentwicklung zu beseitigen. Es geht nicht an, daß hier ein Regierungsparagraph das Handwerkszeug vor Steuer schützt, und da kommt irgendein Magistrat und übergeht mit einer geradezu grotesken Eigenart diesen Schutzparagraphen. Hat denn der Bearbeiter der Vorlage nicht daran gedacht, wie das gesamte Musikstudium leidet, wie so und so viele Klaviere wieder an gewissenlose Händler verkauft werden müssen, damit sie von diesen so schnell wie möglich ins Ausland verschoben werden können? Da der löbliche Rat der Kunststadt Dresden bis jetzt keine Erwiderung auf alle Eingaben gefunden hat, müssen die Verbände zur Selbsthilfe greifen. Und die Vereinigten Musikpädagogischen Verbände bedeuten eine Macht, die ihre Grundsätze durchzuführen vermag! Wir fordern die sofortige Aufhebung der Klaviersteuer für die Gemeindebezirke Dresden und Herrsfeld! — Soeben kommt die Nachricht, daß auch der Magistrat „Sömmerda" in Thüringen die Klaviersteuer angenommen hat. Eine „Nachtschwärmersteuer" wird von diesen Kulturhütern abgelehnt — eine Steuer aber, die so und so viele Existenzen ruinieren wird, findet begeisterte Bejaher. Sollte unser Ruf, der bereits in Form eines Protestes an den Dresdener Rat erging, ungehört verhallen, so wird sofort ein Boykott aller Wohltätigkeitsveranstaltungen einsetzen; wir werden das gesamte Theater- und Konzertleben dementsprechend beeinflussen und außerdem gegen die Besteuerung des Handwerkszeugs das Rechtsmittelverfahren ergreifen. Es ist dringend notwendig, daß sich alle Betroffenen bewußt sind, die Forderungen der Verbände mit allen Mitteln zu unterstützen und ohne Ausnahme in einer Schlachtfront zu marschieren, um diesem kulturfeindlichen und gesetzwidrigen Ratsbeschluß ein schnelles Grab zu schaufeln."

Und glauben Sie, daß Sie mit Ihrer Boykottierung der Wohltätigkeitsveranstaltungen auch nur dem letzten Gehilfen eines Registraturbeamten Schrecken einflößen oder eine Träne der Rührung entlocken? Nein, mit Streik ist (leider?) in der Kunst nichts anzufangen, das haben ja auch die Berliner Schauspieler einsehen müssen. Helfen kann hier nur, und darum ist ja die O. D. M. auch besorgt, strengste Organisation (mag Organisation sich auch auf Kunst recht schlecht reimen, in unserer Zeit ist es nicht anders möglich), Umfassung aller auf dem Gebiete der Musik Tätigen und — trotz allen rein künstlerischen Bedenken — staatliche Regelung des Unterrichtswesens, Ausschaltung des unlauteren Wettbewerbes, Einzug von Vertretern der Musikerschaft ins Kultusministerium oder Bildung einer Musikkammer. Aber mit dem Solidaritätsgefühl, mit dem Standesbewußtsein ist's ja leider bei den Herren Kollegen nicht weit her, sie predigen öffentlich Wein und trinken heimlich Wasser. Daß unserer Kunst von den Regierungsstellen, von einem ins Gigantische aufgeblähten Beamtenkörper keine Förderung zuteil wird, daß sie den hohen Herren nur Steuerobjekt ist, ja manchen sogar nichts als Ausbeutungsobjekt, das mag Ihnen beweisen, was Viktor Noack unter dem Titel: „Existenzkampf der Musiker" in einer Reihe von Tageszeitungen veröffentlichte:

„In Karlsruhe besteht der geradezu erstaunliche Fall, daß ein Oberstadtsekretär und Stadtverordneter gleichzeitig Leiter der städtischen Erwerbslosenfürsorge und Geschäftsführer der von gewerbsmäßig musizierenden Beamten zusammengesetzten „Harmonie-Kapelle" ist, deren Mitglieder aus ihrer musikgewerblichen Tätigkeit Nebeneinnahmen von 1800 bis 2000 Mk. im Monat gewinnen. Aus Berufsmusikern zusammengesetzte Kapellen vermögen gegen die Konkurrenz dieser Beamtenkapelle nicht aufzukommen; ihre Mitglieder verfallen der Erwerbslosenfürsorge und geraten damit in die drückendste Abhängigkeit eben von jenem, als Leiter der städtischen Erwerbslosen-

fürsorgestelle wohlbestallten Oberstadtsekretär!... Diese Kapelle hat in den Tagen vom 1. bis 22. Mai v. J. 21 verschiedene Musikgeschäfte ausgeführt. Sie stellte die Musik zu Festumzügen und Hochzeiten (werktags von 2 Uhr nachmittags bis 2 Uhr nachts). Sie stellte auch die Musik zum Schützenfest vom 29. Mai bis zum 5. Juni und strich dafür allein 30 000 Mk. ein. Sollten die Dienstgeschäfte dieser Beamten bei der Behörde durch eine so anstrengende nebengewerbliche Tätigkeit nicht leiden, dann muß die Art ihrer Tätigkeit allerdings eine sehr einfache sein." D. Schriftl.

Vermischte Nachrichten

— Private, Archive und Bibliotheken, welche Originalhandschriften Anton Bruckners in ihrem Besitz haben, werden zwecks Neurevision höflichst (gegen Portovergütung) um freundliche Mitteilung gebeten, welche Werke dieser Besitz umfaßt. Zuschriften an die Administration der „Musica Divina", Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien, I, Karlsplatz 6.

— Wilhelm Buschs Operette „Der Vetter auf Besuch" ist im Gothaer Landestheater aufgeführt worden. Die ursprüngliche Musik dazu stammt von Buschs Münchner Freunde, dem Kapellmeister G. Kremplsetzer. Das Werkchen ist in dessen Vertonung 1863 im Münchner Hoftheater und 1869 im Friedrich-Wilhelm-Städtischen Theater in Berlin aufgeführt worden. Ein Klavierauszug mit vollständigem Text erschien vor ein paar Jahren bei Lothar Joachim in Leipzig. In Gotha kam die Operette als musikalisches Lustspiel mit einer neuen Musik von F. A. Köhler (Gera), die hierbei ihre Uraufführung erlebte, heraus.

— Der Berliner Kammersänger Michael Bohnen hat kürzlich den Hans Sachs im Deutschen Landestheater in Prag gesungen. Dabei ereignete sich eine Szene, die der Künstler in einem Privatbrief wiedergibt: „Als ich zu der Stelle gelangte: ‚Ehrt eure deutschen Meister!' bemächtigte sich des Publikums eine ungeheure Aufregung, oder besser gesagt, Ergriffenheit; alles stand wie auf Verabredung auf, dem Publikum folgten die Leute im Orchester, und der Chor auf der Bühne vermochte nicht einzusetzen. Die Damen des Chors begannen zu weinen.... Dieses... Bekenntnis zu deutscher Kunst wirkte mit einer Wucht, wie ich sie kaum zu schildern vermag. Es war ein Erlebnis seltenster Art."

— Das bekannte Antiquariat von Leo Liepmannssohn gibt soeben seinen Auktionskatalog LXXVI über Autographen heraus. Eine erstaunliche Fülle von Manuskripten (Kompositionen, Entwürfe, Briefe) der Mehrzahl unserer großen Musiker kommen zur Versteigerung. Am bemerkenswertesten sind „Aria und Concertato für Viola" von Joh. Seb. Bach, sowie Briefe von ihm und seinen Söhnen, ferner Briefe und Skizzen von Beethoven, Kompositionen und zahlreiche Briefe von Brahms, zwei Haydn-Kuriosa, ein noch ungedrucktes Stück von Mozart sowie ein Entwurf zum Priestermarsch neben anderen Manuskripten, endlich Briefe und Kompositionen von Liszt, Mendelssohn und Wagner.

— Der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" warnt vor der geschäftlichen Verbindung mit dem Konzertbüro Méry G. m. b. H., bis vor kurzem in Berlin W. 62, Kleiststraße 14. Herr Méry hat Berlin Anfang November v. J. verlassen und ist derzeit unbekannten Aufenthaltes. Aus dem Herbst 1921 stammende Abrechnungen sind zurzeit unerledigt und werden von dem derzeitigen Leiter und Teilhaber der Firma, Herrn Hans Peter Guttmann, Berlin SW. 61, Plan-Ufer 6, unter allerlei Vorwänden zurückgehalten. (Strafanzeige bei der Staatsanwaltschaft ist erstattet.)

— Die Stadt Bayreuth sieht sich gezwungen, die Weiterführung des Theaterbetriebes einzustellen. Ebenso beabsichtigt die Stadt Hagen i. W., nachdem sich der vor kurzem gewährte Zuschuß als zu niedrig erwies, ihr Stadttheater zu schließen. (Hoffentlich wird dafür ein paar Dutzend Tanzdielen und Tingeltangels Konzession erteilt, damit wenigstens auf diese Art die Kunst erhalten bleibt.)

— Die Regierung von Groß-Thüringen hat als Zuschuß für das Jahr 1921 dem Nationaltheater und der Staatskapelle in Weimar 4,7 Millionen Mark, dem Landestheater in Altenburg 3,2 Millionen Mark, dem Landestheater in Gotha 2,5 Millionen Mark und dem Landestheater und der Kapelle in Meiningen 1,4 Millionen Mark bewilligt.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber Richard Winzer, den Komponisten des Liedes „Erwartung", das seinen besonderen Stimmungsreiz aus der durch das ganze Lied festgehaltenen „liegenden Stimme" a erhält, unterrichtet eine autobiographische Skizze des Komponisten in Heft 13 des Jahrgangs 1916. — Der Verfasser des zweiten Liedes nach Viktor v. Blüthgens „Strampelchen" lebt als Komponist und Chorleiter in Eisenberg i. Th.

Schluß des Blattes am 10. April. Ausgabe dieses Heftes am 4. Mai, des nächsten Heftes am 18. Mai.

Briefkasten

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet.

P. A. in E. Die Annahme von Liedern für die Beilage der N. M.-Ztg. ist vorläufig leider unmöglich, da ich ein beträchtliches Material übernommen habe, das erst aufgearbeitet werden muß, sollen die Komponisten nicht übermäßig lang auf das Erscheinen ihrer Stücke warten.

Reinh. Pl. in Gr. i. W. 1. Literatur für dieses Instrument ist mir nicht bekannt. Wenden Sie sich unter Berufung auf die N. M.-Ztg. an den Verlag C. F. Schmidt in Heilbronn a. N., Cäcilienstraße, der zahlreiche Spezialwerke für einzelne Orchesterinstrumente hat. 2. Ich selbst besaß ein solches zweimanualiges Instrument mit Pedal aus der Harmoniumfabrik von J. G. Gschwind in Stuttgart, Lindenspürstr. 45. Fragen Sie dort an. Vielleicht auch unter Berufung auf uns bei folgenden Firmen: Pianofortefabrik Schiedmayer, Stuttgart, Neckarstr. 12 A; Harmonium-Haus Carl Simon, Berlin W 35. Ferner in Leipzig: Harmoniumfabrik Th. Mannborg; M. Hofberg, Leipzig-Pl., Klingenstraße 20; Karl Stock, Leipzig-Gohlis. In Gera (Reuß): Harmoniumfabriken Ernst Erich Liebmann und Wilhelm Spaethe, endlich Harmoniumfabrik Gustav Liebig, Zeitz.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 4.—, im Ausland Mk. 8.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 5—, im Kleinen Anzeiger Mk. 4—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Joseph Joachim Raff.

Zu seinem 100. Geburtstag. — Von Prof. Dr. M. Bauer (Frankfurt a. M.).

Man kann Zentenar-Feiern im allgemeinen nicht skeptisch genug gegenüberstehen. Ihr Wert, soweit es sich um die großen Genien handelt, ist ein relativ geringer. Mozart, Beethoven, Schubert bedürfen keiner krampfhaften Propaganda, deren geistiger Reinertrag oft ein sehr geringer ist. Ganz anders aber liegt die Sache bei Künstlern, die im Schatten eines Größeren standen, oder die ein früher Tod an der Vollendung hinderte; ferner bei solchen, die von der Mitwelt geschätzt, ja gefeiert und von den Nachkommenden zu schnell vergessen wurden, wo also erst die Nachwelt in der Lage ist, aus der reichen Hinterlassenschaft auszuwählen und Wertvolles von weniger Wertvollem zu scheiden. Solche Gedenkfeiern haben Sinn und Wert: Und allzu groß ist in Deutschland die Zahl der vergessenen Begabungen, deren Wiederbelebung durchaus kein musikhistorisches Zwangsprodukt, sondern eine künstlerische Aufgabe wäre, namentlich für Konzertdirektionen, die, um mit Bülow zu sprechen, „ihre Trägheit unter dem Mantel keuscher Klassizität verbergen". Zu den vielen Künstlern dieser Kategorie gehört **Joachim Raff**. Ueberblicken wir kurz seinen Lebensgang. Geboren am 27. Mai 1822 zu Lachen am Zürichsee, von schwäbischem Vater und schweizer Mutter stammend, besucht der Knabe die Gymnasien zu Rottweil und Rottenburg in Württemberg, dann das Jesuitenkollegium zu Schwyz. Schon hier legt er den Grund zu einer ungewöhnlichen Geistesbildung, namentlich zur Kenntnis der alten und neueren Sprachen. Mit 18 Jahren begleitet er als Dolmetscher den päpstlichen Nuntius auf einer Reise nach St. Gallen und wird dann Lehrer an der Oberen Primarschule zu Rapperswyl (1840—44). Seine musikalische Ausbildung ist eine autodidaktische und mit so großer Energie durchgeführte, daß er 1843 Lieder an Mendelssohn sendet, die einer warmen Aufnahme und Ermutigung seitens des Meisters begegnen — der Brief Mendelssohns ist nicht mehr nachzuweisen —. 1844 faßt er den Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen. Diese Zeit bedeutet für Raff eine schwere Krise; in die Leidenschaften des politischen Lebens hineingezogen, von brennender Sehnsucht zur Musik erfüllt, von allen Mitteln entblößt, ja zeitweilig ohne Obdach, so stellt sich uns 1845 seine Lage dar, als ein Wunder, etwa vergleichbar mit Ludwig II. und Richard Wagner, Franz Liszt in das Leben des Ringenden eintritt. Liszt konzertiert in Basel, Raff pilgert zu Fuße hin, bei strömendem Regen: Liszt nimmt Raff mit nach Bonn und Köln und bringt ihn als Angestellten in einem Musikalischen Magazin unter. Hier fühlt sich Raff tief unglücklich und klagt in empörten Briefen über die unwürdige Behandlung. Währenddessen verfaßt er Klavierfantasien über beliebte Opern, für die Liszt ihm Verleger verschafft. Endlich löst sich das unhaltbare Verhältnis zum Musikmagazin. Man kündigt ihm wegen einiger scharfen Kritiken für die Wiener Allgemeine Illustrierte Zeitung, in der Raff Kölner musikalische Persönlichkeiten scharf mitgenommen hatte. Mendelssohns früher Tod zerstört alle auf dessen Wohlwollen gesetzten Hoffnungen. Raff wendet sich in tiefer Verlassenheit nach Stuttgart, wo er sich kümmerlich durch Stundengeben ernährt: Dieser Aufenthalt dauert von 1847—1849. Zwei Lichtblicke sind es einzig, die diese traurige Zeit erhellen, der Verkehr mit seiner mütterlichen Freundin Kunigunde Heinrich und dem jugendlichen Hans von Bülow, der seit 1846 mit seinen Eltern in Stuttgart lebte. In diesem Verkehr war Raff der Gebende. Es ist nicht uninteressant, daß der junge Bülow damals bei seinem ersten öffentlichen Auftreten eine Fantasie Raffs vortrug. Mit Liszt dauert der Briefwechsel an: „Mein Wunsch war stets, Sie, mein lieber Raff, in meinem Wirkungskreise festzuhalten. ... Sie auf ernstere und entscheidendere Weise an meine Laufbahn zu fesseln." Liszt erbittet von Raff für diesen Fall die „Ordnung der Manuskripte, Kopien, Instrumentierungen, Dictéschreibereien". Aber schon zur Zeit dieses brieflichen Verkehrs kommen ernste Reibungen zwischen den Beiden vor; Raff scheint sich abfällig über Liszts Kompositionen geäußert zu haben: „Ohne weiter zu untersuchen, in welchem Grade Sie die Eigenschaften eines Mentors besitzen, gestehe ich Ihnen offen, daß ich keineswegs aufgelegt bin, Ihren Telemach zu spielen." Gleichzeitig spricht Liszt seine Anerkennung über Raffs in Stuttgart komponierte Oper „König Alfred" aus. Das Zerwürfnis wird schriftlich beigelegt, und nun geht Raff Ende 1849 nach kurzem Hamburger Aufenthalt bei Julius Schuberth zu Liszt nach Eilsen (Bückeburg), wo nun das Zusammenleben mit Liszt beginnt, das sechs Jahre dauert. „Für mehrere Jahre freie Station und jährlich 600 Thaler." (Brief an Kunigunde Heinrich.) Ich möchte nun dieses Zusammenleben kurz beleuchten. Ganz zweifellos ist Raff für Liszt ein unentbehrlicher Helfer gewesen: Diese Hilfe erstreckt sich nicht nur auf Kopien, Reinschriften, Korrekturenlesen und Verbesserungen aller Art, sondern auch auf die Instrumentation im weitesten Sinne. Daher lesen wir in seinen Briefen: „Meine Arbeiten für ihn sind endlos: „Wir sind jetzt so weit gediehen, daß ganze Stellen in den neuen Sachen Liszts ebenso wenig mit der Feder ihres genannten Verfassers vertraut sind, als gewisse Passagen in meinem fünfzehnten Werk von Joachim Raff herrühren." Von Raff stammt die Instrumentation von „**Ce qu'on entend sur la montagne**" der „**Héroïde funèbre**" der „Macht der Musik", des „Goethemarsches", des **Esdur**-Konzerts, teilweise des „Prometheus" und einer Reihe anderer Werke. Wie sich im einzelnen die Zusammenarbeit der beiden Meister gestaltet hat, wird jetzt schwerlich noch festzustellen sein! Wie wesentlich dabei Raffs Hilfe war, spricht Liszt immer und immer wieder in seinen Briefen aus. Auch muß Raff Lisztsche Aufsätze aus dem Französischen ins Deutsche übertragen. „Sie sind ein ausgezeichneter, tüchtiger Kerl ..." schreibt Liszt. Liszt seinerseits vergilt durch Vermittlung der Proben und Aufführung von „König Alfred", durch Spielen und Aufführen Raffscher Werke. Zu den Funktionen Raffs in Weimar gehört auch pädagogische Vertretung Liszts in dessen Abwesenheit — so unterweist er 1851 den jungen, nach Weimar ge-

kommenen Bülow in Klavier und Komposition[1]. Doch klingen schon jetzt Unbefriedigtheit, sich äußernd in Verstimmungen und Reizbarkeiten, durch. Auch Zweifel an Liszt. Verstimmte Briefe wandern zu Frau Heinrich. Vergeblich ist seine Hoffnung, an Chelards Stelle Weimarischer Hofkapellmeister zu werden. Der Gedanke einer Doktorpromotion über die Bearbeitung des Samsonstoffes in der Musikgeschichte wird wieder aufgegeben; ebenso zerschlagen sich Hoffnungen auf die Hofkapellmeisterstelle in München (für Ignaz Lachner) 1853.

Eine weitere Etappe der Abkehr von den künstlerischen Idealen des Weimarer Kreises bedeuten die Schriften Raffs und zwar: „Die Wagnerfrage" 1854, eine aus Lob und Tadel seltsam gemischte Beurteilung Wagners an der Hand der „Lohengrin"-Partitur, eine geistvolle aber nicht „unbedingte" Wagnerschrift, etwas zu spitzfindig, zu stark an Einzelheiten haftend; und vor allem der Mozartartikel in den „Signalen" zur Mozart-Zentenarfeier. Sowohl Liszt als auch Bülow (siehe Briefe IV 36 und 302) mißbilligen ihn aufs schärfste: „Weniger Freude hat mir der Artikel zur Säkularfeier gemacht ..." Doch trennt Liszt vornehm Persönliches von Sachlichem, er fährt fort, für Raffs Werke persönlich einzutreten. Trotzdem will Raff fort. Am 24. Mai 1856 schreibt Liszt an Köhler: „Heute abend wird das ‚Dornröschen' (ein Märchenepos) von J. Raff aufgeführt. Nach meinem Dafürhalten ist dies das gelungenste und dankbarste Werk von Raff." In einem wundervollen Aufsatze hat Liszt das Werk und namentlich Raffs Stellung in der Musik liebevoll und eingehend gewürdigt. Ich komme darauf zurück. Vorher schon hatte Liszt die Musik zu „Bernhard von Weimar" aufgeführt. Doch gleichzeitig fühlt er: „Es ist, als wolle Raff sich von uns lossagen" (Brief an Emilie Genast). Raff schreibt seiner Braut: „Ich habe den Karren der Zukunftsmusik geschleppt schon vor 5 Jahren, als von diesen jungen Strudelköpfen noch nicht die Rede war." Wir werden unten auf das Bedeutsame dieses Raffschen Schrittes noch zurückkommen. Raff folgt nun seiner Braut und späteren Gattin, Doris Genast, der Schauspielerin, nach Wiesbaden, wo er volle 20 Jahre verbringt. Doch dauern auch hier herzliche Beziehungen zu Liszt fort; schon 1857 sehen wir ihn wieder in Weimar, wo Liszt ihn um Abfassung thematischer Analysen zu seinen symphonischen Dichtungen bittet. Dieser Plan kam nicht zur Ausführung. Liszt spielt dem Komponisten die dritte Klaviersuite bewunderungswürdig vom Blatte vor. Wiederum nimmt Raff Gelegenheit, zu äußern, „daß er mit Liszts Richtung nicht einverstanden sei". Trotz alledem besteht die Freundschaft fort. Für die Wiesbadener Zeit, in der die weitaus größte Zahl der Werke entstand, bieten die Briefe Hans von Bülows, dessen hier als unermüdlichen Förderers der Raffschen Kunst gedacht werden muß, ein unerschöpflich reiches Material, auf das hier verwiesen sei. Wie nahe sich Bülow gerade damals dem Freunde fühlte, beweisen die erschütternden Briefe, die er nach der Trennung von seiner Frau und von Wagner 1869 an Raff richtete. Das Musikfest in Kassel 1872 ist ein Sinnbild der Freundschaft mit Liszt: Zur Aufführung gelangen die „Heilige Elisabeth" und Raffs „Waldsymphonie".

| Kurz noch gedenken wir der letzten sechs Lebensjahre in Frankfurt a. M. Sie sind durch die Berufung an das neu gegründete Hochsche Konservatorium inauguriert, das im Herbst 1878 mit Stockhausen, Fleisch, Klara Schumann, Anton Urspruch, Coßmann, B. Müller, Heermann und anderen namhaften Künstlern eröffnet wurde. Im Mai 1879 konnte er Liszt zur Aufführung des „Christus" unter Kniese an der Stätte seines Wirkens begrüßen: Im Konservatorium fand ein Festakt mit Werken Liszts statt. Liszt spielte den Schülern sein **„Cantique d'amour"** vor. Zum letztenmal sahen sich die Freunde 1881 in Weimar; Die Freundschaft hat alle Brüche überdauert. Nach seinem Tode am 24./25. Juni 1882 schreibt Liszt der Witwe: „Als Freund und Kunstgenosse stand mir Raff so nahe wie nur Wenige." Und Bülow schreibt: „Raff war mein ältester treuester Freund. Ich konnte auf seine Zuneigung, die sich häufig durch Taten bewährt hat, stolz sein. Mit ihm ist ein Teil meines besseren Lebens begraben. Der große Künstler — der edle Mensch — hier waren einmal beide Personen — wie selten, ja wie einzig — nicht zu trennen — diente mir als Vorbild, wie wohl so unerreichbar zur Nachfolge! Zu ihm konnte ich in jeder Beziehung hinaufblicken." —

Will man die Stellung Raffs in der Musikgeschichte präzisieren, so gehört er äußerlich dem Liszt-Kreise an. Als Einflüsse Liszts sind die programmatische Tendenz, zahlreiche technische Einzelheiten im Klaviersatz, sowie eine bestimmte Gruppe melismatischer Bildungen zurückzuführen. Liszt selbst sagt in seinem Aufsatz „Ueber die Dornröschenmusik" von Raff folgendes: „Als Musiker lehnt er sich oft an Mendelssohn, am entschiedensten an Wagner, manchmal an Berlioz, in einzelnen Momenten auch an italienische Komponisten an." Was Wagner und Berlioz anbetrifft, so ist allerdings, namentlich in orchestertechnischer Hinsicht starke Beziehung vorhanden. Ganze Partien aus den Schlußsätzen der „Lenore", aus der „Waldsymphonie" könnten in Berlioz' Haraldsymphonie (Brigantenfinale), im zweiten Teil von Wagners „Siegfried" stehen; der Pilgerchor aus dem „Tannhäuser" hat bei vielen seiner langsamen Sätze eingewirkt. — Aber seine stark formale Begabung weist ihn ebenso sehr den älteren Romantikern zu, ganz besonders Mendelssohn. Jene neckischen Elfenreigen, jene Sommernachtstraumromantik spiegeln sich in seinen Werken ebenso wider (man vergleiche das Scherzo des **d moll**-Streichquartetts, des Klavierquintetts Op. 107, des Dryadentanzes aus der Waldsymphonie, eines Doppelgängers des Scherzo aus dem Sommernachtstraum), wie uns andererseits bei ihm, vorzugsweise in Werken schwächerer Erfindung (z. B. im dritten Klaviertrio Op. 155 und an vielen anderen Stellen) jene eigentümliche, weich dahinfließende, elegisch melancholische Melodik Mendelssohns frappierend entgegentönt. Mit Mendelssohn teilt Raff auch die formale, insbesondere die kontrapunktische Meisterschaft, die er bei Liszt mehr und mehr vermißte. „Ich sage, es ist Zeit, daß Liszt aufhöre, auf dem Klavier das Orchester und im Orchester Klavier zu spielen ... den Kontrapunkt ganz aus seiner Arbeit verbannt zu halten und einen wahren Steinhaufen aus dem Gebäude schöner Formen, die auf uns vererbt worden sind, zu machen." (An Kunigunde Heinrich in Stuttgart.) Raff mußte mit Notwendigkeit zu dieser Stellungnahme gelangen, vor allem, da ihm Liszts auf das Pathetische und Ekstatische gerichtete Persönlichkeit, welche allein den neuen Stil rechtfertigte, innerlich ganz fern und wesensfremd war. Es ist von großem Interesse auch in den Briefen des späteren Bülow diese starke Akzentuierung des Formalen und des kontrapunktischen Elements im Gegensatz zur Schule Liszts wahrzunehmen. Raff ist also nicht allein in dieses Dilemma geraten: es war zeitgeschichtlich bedingt. Das ist der Grund, warum Raff so oft gegen Liszt etwas wie inneren Widerspruch empfand. „Sollte ich auch eines Tages mich in ihrem Kunstwirken weniger befriedigt sehen, als ich wünsche und hoffe, verlassen Sie sich darauf, daß ich Ihrem Herzen stets mit dem meinigen zunächst stehen werde." Diese briefliche Aeußerung entstammt schon den ersten Jahren der Zusammenarbeit (1851). Am stärksten ist der Einfluß Liszts, außer im Klaviersatze, in der Harmonik haften geblieben. Hat man auch bei Raff nicht immer den Eindruck der Naturnotwendigkeit seiner Modulationen, so verdient doch sein Reichtum, seine Erfindungskraft auf diesem Gebiete hervorgehoben zu werden: Oft hört man Klänge, wie sie uns erst etwa bei Bruckner wieder begegnen: Ich denke hier an den langsamen Satz des ersten Streichquartetts **d moll**. Uebrigens mag hier im Vorübergehen darauf hingewiesen sein, daß auch Brahms, so streng er sich sonst von neudeutschen Einflüssen fernhielt, der neuzeitlichen Harmonik viel weniger unzugänglich war, als uns seine exklusivsten Verehrer gern glauben machen möchten. — Mit Recht endlich hat Liszt in dem oben erwähnten Aufsatze

[1] Vergl. Bülows Briefe Volksausgabe S. 62.

auf die italienische Süßigkeit Raffscher Melodik hingewiesen wie sie uns nicht nur in den bekannten Stücken „**La Fileuse**", „**Cavatine**", sondern in vielen seiner Instrumentalwerke entgegentritt und sich seltsam genug von dem derben alemannischen Grundwesen des Künstlers abhebt. — Es steht also Raff in der Mitte der beiden großen „Parteien". Das ist an sich kein Unglück. Auch Peter Cornelius, Adolf Jensen tun das. Raff aber schwebte augenscheinlich das Ideal vor, zu einer Synthese aus diesen beiden Richtungen zu gelangen, und dieses Ideal ist nicht Wirklichkeit geworden, konnte sich nicht erfüllen. Das Entscheidende, die künstlerische Persönlichkeit, war nicht stark genug, um die Gegensätze zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Was bleibt, ist eine Natur von ungewöhnlich starker spezifisch musikalischer wie auch geistiger Begabung, die sich am glücklichsten in romantischen Stoffen gibt und mit Vorliebe auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik zu solchen hinstrebt. Auch die Kammermusik sucht er wie es vor ihm schon Hermann Hirschbach getan, programmatisch auszugestalten (Streichquartett: „Die schöne Müllerin"). — Nun noch einiges über die speziellen Schaffensgebiete. Der Ruhm des Liederkomponisten Raff ist wohl am schnellsten verblaßt. Aus dem „Sangesfrühling" werden hier und da noch „Schön Elschen", „Immer bei Dir", „Keine Sorg um den Weg" gesungen. In der Tat sind die Liebeslieder im Volkston, zu denen sich außer den genannten noch „Schön Aennchen" und das „Müllerlied" gesellen, in ihrer einfach-herzlichen Melodik heute noch freundlicher Aufnahme gewiß. In den Liedern größeren Formats, unter denen „Das Schloß am Meer", „Loreley" u. a. besonders hervorragen, ist der Einfluß der Lyrik Liszts speziell in der Bevorzugung dramatisch-rezitativischer Stilelemente unverkennbar. Trotz einzelner vollendeter Schönheiten kann man aber Raff in der Geschichte des deutschen Liedes heute keinen hervorragenden Platz mehr anweisen. Auf diesem Gebiete hat er sich selbst stark überschätzt, wenn er in seinem Buche „Die Wagnerfrage"[1] sagt: „Alle guten Erzeugnisse der deutschen Lyrik von Schubert bis auf mich." —



Joachim Raff.

Nur kurz kann ich hier seiner Männerchöre Op. 97 und Op. 122, seiner Kantaten für Männerchor „Wachet auf", „Deutschlands Auferstehung", seines „**De Profundis**" für achtstimmigen gemischten Chor und Orchester (Liszt gewidmet) und endlich seines großen Oratoriums „Welt-Ende"; Gericht; Neue Welt" nach der Offenbarung Johannis gedenken. Formengeschichtlich ist es nicht ohne Interesse, auf die starke Verwendung des rein symphonischen Elements in diesem Oratorium hinzuweisen: Das Gericht, die neue Welt, die apokalyptischen Reiter gehören hierher. Hier haben Liszts „Christus", Berlioz „Romeo" und „Fausts Verdammnis" eingewirkt. — Von seinen Opern hat sich trotz der Wertschätzung, die von den Zeitgenossen namentlich „König Alfred" und „Samson" zuteil wurde, keine gehalten und auch Wiederbelebungsversuche sind nicht gemacht worden. Von der Musik zu „Bernhard von Weimar" (Trauerspiel von Genast) ist die wertvolle Ouvertüre „Ein feste Burg" lebendig geblieben. Die Musik zu „Dornröschen" wird von Liszt als beste Arbeit Raffs auf diesem Gebiete bezeichnet.

Dennoch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die überragende Bedeutung Raffs auf rein instrumentalem Gebiete zu suchen ist. Das poetische Charakterstück für Klavier hat er ausgebaut und bereichert. Ich nenne aus der großen Fülle „Die Frühlingsboten" Op. 55, die „Metamorphosen", die „Tanzkapricen", in denen allen der Einfluß Liszts hervortritt. Der Klaviersuite hat er neue poetische Ideen eingefügt, sie mit moderner Technik ausgestattet und mit romantischem Geiste durchtränkt. So führt z. B. die interessante „**g moll**-Suite" Op. 162, die Untertitel: Elegie, Volkslied, Ländler, Märchen. An musikalischem Werte ragt die dritte Suite **d moll** Op. 91, Cosima von Bülow gewidmet, weit hervor: Auch heute noch steht sie unter den modernen Klaviersuiten in vorderster Reihe. Aus der unübersehbaren Reihe der Kammermusikwerke hebe ich das unvergleichliche Streichquartett Op. 77 **d moll** mit seinem wundervollen Larghetto, mit seinem Scherzo voller Elfenspuk, mit seinen leidenschaftlich erregten Anfangssatze besonders hervor — dann die Violinsonaten, die zum Teil wertvollen Klavierquartette, das klangschöne **G dur**-Trio Op. 112 und vor allen anderen das geniale Klavierquintett Op. 107 **a moll**, ein Werk von großartigem Schwung, von überquellender Melodik, von straffer Konzentration und warmer Empfindung. Bülow sagt (Briefe, IV 283): „Dein Quintett, wie dein Bestes, so das bedeutendste Werk im Gebiete der Kammermusik seit Beethoven." Br. IV, 51 „Die Krone deiner Kammermusikarbeiten". Hätte Raff nichts weiter geschrieben, als den ersten Satz dieses Werkes, so wäre er den besten Kammermusikkomponisten des Jahrhunderts zuzuzählen.

Durch die oben gegebene allgemeine Charakteristik ist die Stellung des Symphonikers Raff schon gekennzeichnet. Alle Symphonien, mit Ausnahme der zweiten und vierten, sind Programmkompositionen: und zwar hat Raff selbst die Programme teils in Titelüberschriften, teils, wie z. B. bei der „Waldsymphonie" in eingehenden analytischen Darstellungen genau gekennzeichnet. Gleich in der ersten Symphonie, „An das Vaterland" schildert der Tondichter die Heimat in Haus, Feld und Wald, während die letzten Sätze Empfindungen über die Zerrissenheit Deutschlands widerspiegeln. Schon hier fällt uns die starke Liebe zu Naturschilderungen auf, die in der „Waldsymphonie", in der „Alpensymphonie" und in dem symphonischen Zyklus „Die Jahreszeiten" ihren Höhepunkt erreichen. Dieses Element ist meines Erachtens das bedeutendste in seinen symphonischen Schöpfungen: Wie z. B. in der „Waldsymphonie" der Stimmungszauber des Waldes wiedergegeben ist, wie alles als Naturlaut wirkt und in der Brust des Wanderers das Echo weckt, das sind Momente, wo Raff groß ist. Dem Anfange des Finale „Stilles Weben der Nacht im Walde" ist gewiß nur sehr weniges aus der symphonischen Literatur an die Seite zu setzen: Auf analoge Stellen der „Alpensymphonie" („Am See") sei nachdrücklich hingewiesen. Die kühnste und großartigste Schöpfung bleibt wohl die „Lenorensymphonie": An Bürgers Gedicht knüpft ja eigentlich nur der letzte Satz „Wiedervereinigung im Tode" an; doch sind auch die beiden ersten Sätze, namentlich das „Liebesglück" reich an bedeutenden Zügen. Dennoch wird unsere Sympathie wohl dem Tondichter der „Waldsymphonie" am längsten treu bleiben, weil hier persönlich künstlerisches Empfinden und Naturleben am widerspruchslosesten sich zu einem künstlerischen Ganzen vereinigen. Immerhin sei auch der sehr viel einfacher gebauten **g moll**-Symphonie ausdrücklich hier gedacht: Sie wäre einer Wiederbelebung nicht unwert.

Auf die zahlreichen, zum großen Teil programmatischen Orchestersuiten einzugehen, von denen die erste in **C dur** sich

---

[1] Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn. 1854. Seite 157.

der besonderen Propaganda Bülows zu erfreuen hatte, würde hier zu weit führen. Von den Instrumentalkonzerten hebe ich besonders das Cellokonzert Op. 193 mit seinem schönen Larghetto hervor: Das Hans von Bülow gewidmete Klavierkonzert muß hingegen als schwache Arbeit bezeichnet werden. Die Schöpfungen für Violine mit Orchester, darunter die einst viel gespielte „Liebesfee", seien nur kurz erwähnt.

Im allgemeinen läßt sich eine rückläufige Entwicklung in Raffs Produktion feststellen: Die Weimarer Zeit von 1849 bis 1856 ist als die Zeit der Entwicklung und ersten Reife, die Wiesbadener Epoche, die ereignisärmste in Raffs Leben, und nur durch mühseliges Stundengeben ausgefüllt, ist als Hauptperiode seines Schaffens zu bezeichnen. Doch tritt schon hier ein verhängnisvoller Hang zur Ueberproduktion hervor, mit dem weder das seelische Erlebnis noch die musikalische Erfindung gleichen Schritt halten. Die letzten fünf Jahre in Frankfurt, anstrengender pädagogischer Tätigkeit gewidmet, bedeuten den Ausklang des eigenen Schaffens, trotzdem auch hier noch einzelnes Wertvolle entsteht. Es dürfte heute wenige Musiker geben, die das ganze Schaffen Raffs bis in alle Einzelheiten übersehen. Bei so überproduktiven Naturen liegt die Gefahr einer Unterschätzung von seiten der Nachwelt ebenso nahe, wie die einer Ueberschätzung durch die Mitlebenden. Beides hat Raff nicht verdient: Wird auch nur einiges von seinen Werken bleiben, so trägt doch unleugbar dieses Wenige eine persönliche Note. Armut und Entbehrung gaben seiner harten Jugend die Signatur: Liszts großmütiges Eintreten rettete ihn physisch und künstlerisch und gab seiner Entwicklung die Richtung. Aber selbst ihm konnte sich Raff nicht rückhaltslos hingeben: „Bliebe mir schließlich nichts als ich selbst, so will ich mich doch ganz behalten" heißt es in einem Briefe an seine Braut, dessen Unterton schon die bevorstehende Trennung von Liszt andeutet. Er verrät ein starkes Unabhängigkeitsbedürfnis, eine Unbeugsamkeit des künstlerischen Charakters, die uns tiefen Respekt einflößt. Sich dem Großen ganz hingeben war gegen seine künstlerische Ueberzeugung: Ganz auf sich selbst gestellt ein ebenso Großer zu werden, ihm vom Schicksal versagt. Wohl selten oder nie ist die Tragik des Epigonentums stärker in die Erscheinung getreten als bei Raff. Und dennoch können wir von dieser durch ihren tiefen Ernst, durch die Reinheit ihrer Gesinnung imponierenden Künstlererscheinung scheiden mit den Worten Goethes:

> Was in der Zeiten Bildersaal
> Jemals vortrefflich ist gewesen,
> Das wird immer wieder einmal
> Einer auffrischen und lesen.

Joachim Raff und „Die Wagnerfrage".

Von Paul Marsop.

Das Jahr 1850 brachte die erste Darstellung des „Lohengrin" zu Weimar. 1854 erschien bei Friedrich Vieweg, Braunschweig, ein Buch mäßigen Umfanges in schlichtem Gewande, betitelt: „Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet von Joachim Raff. Erster Teil: Wagners letzte künstlerische Kundgebung im Lohengrin." Raff hatte gleich nach der Uraufführung für Wagners Schöpfung mit der Feder geworben; am 9. September 1850 schreibt Liszt an Wagner: „inzwischen veröffentlicht Raff drei Aufsätze in der Brockhaus'schen Zeitung und in der Leipziger Illustrierten." In ihnen lagen — es gelang mir nicht, sie aufzutreiben — vermutlich die Keimzellen, aus denen allgemach jenes Buch hervorwuchs. Schlichte sachliche Berichte und Aufklärungen nach Art der Theodor Uhligs [1], die, hauptsächlich auf Veranlassung Liszts, in die Welt gesendet wurden, als der „Lohengrin" zuerst die Szene beschritt, machten bald andersgearteten wenig erfreulichen literarischen Kundgebungen Platz; einzig Liszts 1851 herausgekommener mit echt französischer geistreicher Dialektik abgefaßter und in gepflegtem weltmännischen Ton gehaltener Studie „Lohengrin et Tannhaeuser" war Wert beizumessen. Im Uebrigen gefielen sich die Gegner in oberflächlichen Nörgeleien und wüstem Schimpfen, die Anhänger zumeist in verstiegenen leeren Bewunderungsphrasen. Das mußte Raff, bei dem Empfänglichkeit des Herzens wie der Phantasie für das bedeutende Neue und scharf abwägender, durch gründliche musiktheoretische, philosophische, geschichtliche Studien geläuterter Kunstverstand sich von ungefähr die Wage hielten, reizen, verstimmen, zu weiterem fördernden Tun anstacheln. Er fühlte sich, wie er sagte, „gedrungen, die Abklärung einer ins Leben getretenen Erscheinung an der Hand der Wissenschaft zu unternehmen, ohne abzuwarten, bis die Flut verschiedener Urteile zur Ebbe abgelaufen ist — und so einen Prozeß vielleicht abzukürzen, der auf herkömmlichem Wege sonst länger andauern dürfte als der Kunst gut ist." Doch würde Liszt, dem er, wie so viele Andere, für großherzige Unterstützung tief verpflichtet war und der stets auf den Wogen eines edlen Enthusiasmus dahingetragen wurde, Einwände, ja Tadel, gerichtet gegen ein Werk, das ihm Szene für Szene teuerster Eigenbesitz geworden war, gleichmütig hinnehmen? Menschlich begreiflich, daß Raff zögerte, ihn mit seiner Arbeit bekannt zu machen. Liszt schreibt an Wagner (21. 2. 1854): „Raff hat .... einen dicken Band fertig „Die Wagner-Frage" (!?) Er will mir aber nichts davon zeigen, obschon er Mehreres einigen anderen Personen vorgelesen. Glücklicherweise bist Du für Dich selbst und auch für mich keine Frage." Die befürchtete Verstimmung blieb nicht aus, hielt aber auch nicht zu lange an. Julius Kapp meint in seiner Paraphrase des Lebens und der Werke Liszts: „Mit Raff war Liszt schon zuvor etwas heftig aneinandergekommen, da dieser seine Schrift Die Wagner-Frage, die ziemliche Angriffe gegen Wagner enthielt, ohne Liszts Kenntnis veröffentlicht hatte." Dieser Satz ist so sorglos aufs Papier geworfen wie leider Vieles in der Darstellung Kapps. „Angriffe gegen Wagner"? Entweder musterte Kapp das Buch Raffs nur recht oberflächlich durch, oder es kam ihm überhaupt nicht zur Hand. Hoch an der Zeit wäre es, daß gegenüber den gutgemeinten dilettantischen Sentimentalitäten der Lina Ramann und der Anekdotenkrämerei Kapps ein Berufener uns eine im Großen wie im Kleinen historisch festgegründete und zuverlässige, fachtechnisch und psychologisch durchgegohrene Liszt-Biographie schenkte! Für solche, die mit dem einschlägigen Stoff nicht vertraut sind, sei kurz bemerkt, daß in der Folge das freundschaftliche Verhältnis zwischen Liszt und Raff nur noch einmal eine vorübergehende Trübung erfuhr, nämlich als Raff 1856, etwas abrupt, Weimar den Rücken wandte, danach aber bis zum Tode Raffs unverschattet andauerte — wofür, unter Anderem, ein warmherziger Brief Liszts an Agnes Street-Klindworth vom 11. September 1879 zeugt [1] — während Wagners bei Gelegenheit seines Biebricher Aufenthaltes unternommenen Versuchen, mit Raff persönlich Fühlung zu gewinnen, teils ein leichter Hang zu dozierender Sprache, der sich bei Letzterem mit vorschreitenden Jahren ausbildete, teils Wagners sprunghaftes Wesen und seine instinktiv selbstsüchtige Art, Alle und Alles zum mindesten in Gedanken seinem eigenen Zweckbereich einzupassen, hinderlich blieben.

Heute, fast siebzig Jahre nachdem der Schwanenritter in Ilm-Athen seinen Einzug hielt, sei ein durch einen Sachkundigen sorgsam zu betreuender Neudruck des vergriffenen Buches von Raff dringend befürwortet. Weil es, zum Wesentlichen unveraltet, als eines der ganz wenigen wirklich gehaltvollen Erzeugnisse der so umfangreichen Wagner-Literatur einen Vorzugsplatz beanspruchen darf, weil es Genie und Können des gewaltigen Dichterkomponisten in der Auswirkung auf seiner mittleren Entwicklungsstufe unvergleichlich treffsicher charakterisiert, ungeachtet öfteren allzuweiten Ausholens, etlicher unnötiger verletzender Schärfe des Urteils über Einzelheiten und gelegentlichen unrichtigen Sicheinstellens auf eine Partitur, die nirgends unter dem Gesichtspunkt des absoluten Musikers sondern stets unter

[1] Anmerkung. Neue Zeitschrift für Musik, 1850; wieder abgedruckt in: Uhlig, Musikal. Schriften. Bosse, Regensburg.

[1] Anmerkung. Abgedruckt in La Maras „Liszt und die Frauen", Breitkopf & Härtel, 1911.

dem des innerlich mit der Handlung gehenden Zuschauers und Zuhörers abzuschätzen ist. Wir besitzen keine ähnliche dem Opernschaffen Glucks, Mozarts, Webers gewidmete Arbeit, die, indem sie mit erstaunlicher philologischer Gründlichkeit ein Musikdrama bis ins kleinste Eckchen ausleuchtet, ein sprechend getreues Vollbild des schöpferischen Geistes vor unseren Augen aufwachsen läßt. Des weiteren wäre mit dem Neudruck eine Ehrenpflicht gegen Raff zu erfüllen. Nachgedunkelt sind seine Tonwerke, die, durchweg mustergültig gesetzt, für die Tage, in denen sie heraustraten, nicht wenig Neues brachten, vornehmlich im Lyrischen und Idyllischen durch anmutige und liebenswürdige Erfindung fesselten und häufig eine glückliche Vereinigung formal fest gebundener und poetisierender Gestaltung aufwiesen. Seine hoch anzuschlagende Lehrtätigkeit — als vorbildlicher Meister und „Professor" des Kontrapunktes wetteiferte er mit dem vortrefflichen Friedrich Kiel — ist den Nachlebenden kaum mehr recht in Erinnerung. Auch nicht der gewichtige Beistand, den er dem sich einer wirkungssicheren Technik des Instrumentierens erst allgemach bemächtigenden Liszt leistete. Um so liebevoller muß man wachhalten das Andenken an die starke, geschlossene Persönlichkeit, die sich im weimarischen Fortschrittskreise mannhaft und mitbestimmend geltend machte und zum Sichausbreiten und Durchdringen neuzeitlicher richtunggebender Musikdramatik und Symphonik ein Ansehnliches beitrug. In ihrer eigenartigen Mischung von Phantastik und Gelahrtenwürde, von Empfänglichkeit und Skepsis, von feiner, zarter Einfühlsamkeit und unerbittlich durchstoßender, schier im Rechthaberischen und Zersetzenden sich verlierender Kritik hat sie geschichtliche Bedeutung. Ihre Originalität wie ihre Vielseitigkeit spiegelt unser Buch vortrefflich wieder.

Ihm entnommene, für die Anschauungen, das analytische Verfahren und den Stil Raffs kennzeichnende Sätze und Ausführungen sind im Nachstehenden versuchsweise zu einer Art gedrängter Inhaltsangabe zusammengereiht. Der unvoreingenommene Leser wird ihnen zubilligen, daß sie auch in dem, worin er, der heute das gesamte Lebenswerk des Bayreuthers frei Ueberblickende, sie zu widerlegen hätte, die Prägung des außergewöhnlichen künstlerischen Intellektes zeigen und sich von den verschwommenen Auslassungen der Nichts- als- Wagnerianer Nohl, Pohl und ihrer vielschwatzenden Nachfolger durch Festigkeit des Gedankenzuges, und kraftvoll kerniges Wort bedeutsam abheben.

* * *

(Aus dem Vorwort.) „Es giebt Zeiten, wo der Fortschritt nicht erzielt werden kann ohne einen Generalsturm auf jene Zwingburgen der Menschheit, welche aus dem Materiale der Borniertheit, Trägheit und Gehässigkeit aufgeführt sind. Solch ein Sturm bedarf der enfants perdus. Als ihrer eines habe ich mich anzusehen. Die Feindschaften, die ich mir durch die gegenwärtige Schrift erwecke, würden mich besorgt machen, wenn ich sie zählte; aber sie werden mir wegen ihrer Unzählbarkeit unwahrnehmbar."

(Einheit der dichterischen und musikalischen Konzeption.) „Im Ganzen und Großen erhebt sich der ‚Lohengrin' als Dichtung in Ansehung des Styles nicht nur über die sämtlichen Opernbücher, die ich kenne, sondern auch über alle früheren Werke Wagners. Indessen nehme ein beliebiger Komponist die Dichtung zur Hand und verfolge sie in der Partitur, so wird er alsbald entdecken, daß hundert Intentionen im Worte liegen, deren nur Wagner sich musikalisch im Voraus bewußt war, daß die Form des Ganzen ihm so ziemlich gegenwärtig sein mußte, als er den ersten Vers niederschrieb, und daß die dasselbe bindenden und tragenden Hauptmotive in seiner Seele erklangen, ehe er irgend an die Ausführung seines prächtigen Baues gehen konnte. Jeder andere Compositeur würde Einzelnes anders und vielleicht sogar besser in Musik gesetzt haben als Wagner; nicht Einer aber hätte im Ganzen nur die Hälfte der Vollkommenheit erzielt, welche man an der Gesammtdichtung des ‚Lohengrin' mit Recht bewundern darf."

(Die Einführung des Wunderbaren.) „Jeder, der die zweite Szene des ersten Aktes mit angesehen und angehört hat, wird .... bei den dumpfen Paukenschlägen nach der letzten Citation jenes kummererregte Herzklopfen verspüren, dessen ich selbst mich nie erwehren kann und, bei dem Ausrufe der bedrängten Jungfrau ‚Wie ich ihn sah, sei er mir nah', in welchem sich der Schrei der Verzweiflung und das Jauchzen der in der sehnsüchtigsten Ahnung sich bereits erfüllenden Zuversicht auf seltsame Weise vereinigen, fühlen, daß wie durch ein gewisses unnennbar Unwiderstehliches die Rettung, komme sie woher sie wolle, herbeigezogen werden müsse. So vorbereitet, jauchzt man dem sich zeigenden Wunder entgegen .... Ich bezweifle, daß Jemand das Vollendete, was Wagner hier geleistet hat und was ihm unter den Dichtern aller Zeiten einen Ehrenplatz sichert, je einen Augenblick verkennen werde, und wenn man gerade in Hinsicht der Einführung des Wunderbaren dem Voltaire nachsagte, er habe mit der linken Hand ergriffen, was ihm Shakespeare mit der Rechten gereicht, so ist Wagner keineswegs in diesem Falle; im Gegenteil ist mir nicht gegenwärtig, daß Shakespeare selbst in diesem Bezuge etwas Ergreifenderes geliefert, wie ihm denn auch seine Kunst hiezu die Mittel nicht bot. Die Erscheinung des Geistes im ‚Hamlet' z. B. ist auf epischem Wege wohl sehr schön eingeleitet; auch versetzen Zeit und Ort den Zuschauer in die Stimmung, eine so außerordentliche Erscheinung zu erwarten, allein man ist nur vorbereitet, das Wunderbare zu ertragen, und fühlt sich nicht genötigt, es herbeizuwünschen."

(Rolle und Bedeutung des Chores.) „Mir ist keine Oper bekannt, in welcher dem Chor solche Unmittelbarkeit und Wahrheit der Haltung verliehen wäre wie hier. — Der Chor ist in einer Art verwendet, die zum Teil lebhaft an das griechische Drama erinnert. Mir hatte die erste Chorszene mit dem Heerrufer im zweiten Aufzuge stets den unabweisbaren Eindruck einer griechischen Parabase gemacht."

(Der Held.) „Die conditio sine qua non, an die das Verbleiben Lohengrins und das Wohl aller mit ihm verbundenen Personen geknüpft ist, besteht .... darin, daß, die ihn lieben, ihn nicht kennen sollen; er ist trotz seiner edlen Abkunft gewissenlos genug, an die Erfüllung dieser Bedingung, welche Wesen mit menschlichem und daher mehr oder minder skeptischem Geiste begabt unhaltbar sein muß, das Glück des Mädchens, das er liebt, die Geschicke eines Landes und einer Armee zu knüpfen. Er überläßt die Verantwortlichkeit für die Garantie der von ihm übernommenen Verpflichtungen einem jungen, unerfahrenen schwachen Weibe. Anstatt dasselbe wenigstens bis zum Augenblicke der Vermählung mit allem moralischen und physischen Schutze zu umgeben, läßt er es in der Frauenwohnung mit seinem Herzen, seinen Gedanken und seiner Umgebung allein, jedem widrigen Einflusse blosgestellt .... In dem Dilemma, entweder zu den Annehmlichkeiten des Grals zurückzukehren, oder ganz Mensch zu werden und dem Glücke seines jungen Weibes zu leben, siegt sein Egoismus; er sagt der verzweifelnden Elsa einige Entschuldigungen und fährt ab, indem er die Aermste der Verzweiflung und dem Tode weiht. — So erscheint die aller inneren Notwendigkeit bare Haltung des Lohengrin unsittlich im Sinne der Humanität und der ganzen heutigen philosophischen Weltanschauung; sie ist es, strenggenommen, aber auch im Sinne des wahren Christentums, dessen erhabenste und älteste Ueberlieferung lehrt, daß der Gott herniederstieg, nicht um vor den Sünden und Schwachheiten der Menschen wieder in den Himmel zu entfliehen, sondern um sich für dieselben zu opfern. — Eine immer gleich hohe und edle Begeisterung lieh Wagnern manches schöne Ausdrucksmoment, um aus jenem Charakter ein Meisterstück poetischer Faktur zu machen, welches seinesgleichen sucht; allein die Ausführung eines Entwurfes rechtfertigt den letzteren selbst nur vor den Augen und Ohren, nie vor dem Gemüte."

(Ortrud und ihre magischen Künste.) „Das .... Moment der Zauberei Ortruds .... ist immer nur episch angedeutet, und die Gegenwirkung ist in der Entzauberung Gottfrieds durch den Gral längst vollbracht, ehe man die Wirkung selbst und ihre nächste Ursache gewahrt. In Folge dessen wird die ganze Haltung der Ortrud problematisch. Ueberall gewahrt man blos ihre menschlichen Leidenschaften, den Ehrgeiz und den

Fanatismus fürs Heidentum als Motive der Handlung, und was eigentlich (in einem kurzen Vorspiel vielleicht dargestellt) den Inhalt ihrer Schuld und das wesentliche Expositionsmoment des Stückes ausmacht, erfährt man als sehr retrospektive Ueberraschung erst am Schlusse, und zwar immer episch vermittelt .... Ihr Gegengewicht gegen den Gral und Lohengrin ist geschwächt, und anderseits begreift man nicht mehr wohl, warum zur Bewältigung eines blos ambitiös und fanatisch erscheinenden Weibes sich verschiedene Wunder ereignen müssen .... Für die Zauberei der Ortrud ist ein hervortretendes Spezialmotiv nicht eingeführt, welches die wunderbare Handlung der Entzauberung wirksam vorbereiten könnte [1], und Wagner hat hier eben eine Lücke in der Motivierung gelassen, die bei seiner sonstigen allzuschroffen und allzuausgedehnten Konsequenz in dieser Hinsicht höchst befremdlich auffällt. Gewiß ist im ‚Tannhäuser' jene Theorie beim Dichter vielleicht noch nicht zur Reife gediehen gewesen, oder aber jedenfalls noch nicht so streng zur Ausführung gelangt. Gleichwohl ist dort das Dämonische gegen den Schluß hin viel prägnanter motiviert als hier."

(Durcharbeitung des Rezitativischen.) „Ich gestehe, daß, nachdem ich sehr viele gute Rezitative anderer Meister kenne, mir die Wagner'schen die liebsten sind. Sie sind diejenigen, welche mit den am meisten formalkünstlerischen Mitteln wirken, während anderwärts, wie selbst in dem prächtigen Rezitativ der Donna Anna, noch viel mehr der Ausführung überlassen bleibt. Man mag dies als eine Beschränkung ansehen. Ich teile diese Ansicht nicht, sondern behaupte, was ganz in der Natur der Sache liegt, daß die formale Vollendung des Kunstwerkes erschöpfend sein müsse, damit die Idee des Künstlers nicht dem Spiele negativer Willkürlichkeiten preisgegeben sei."

(Wagners Anforderungen an gesangliches Können.) „Die Wahrheit ist, daß Wagner vom Darsteller die exakteste technische Ausbildung des Stimmmaterials in Allem, was Tonbildung, Intonation, Tragen und Verbinden der Töne, Athemholen, Gleichung aller Register vom Falsett bis in die Tiefe, Tilgung der merkbaren Grenzen jener Register, Biegsamkeit und Sonorität anlangt, weiterhin die sorgfältigste Kultur der Lautbildung, schlechthin der Sprache fordert."

(Lohengrins Ankunft: der „Schwanenchor.") „Die poetische Motivierung und Tonmalerei dieses Stückes sind vortrefflich zu nennen. Indessen tritt hier .... eine negative Eigentümlichkeit Wagners grell ins Licht. Es ist der Abgang der für solche Chöre nötigen polyphonen Anlage. Die Deklamation ist sehr naturwahr, die ganze Idee vortrefflich gefühlt, aber sie ist mit unzureichenden Mitteln ausgeführt. Im Grunde ist nur die orchestrale Deskription des Herannahens des Kahnes, welcher den Lohengrin trägt und die sich kräuselnden Wellen der Schelde stromaufwärts durchschneidet, vorhanden. Die harmonischen Bestandteile dieses wesentlich homophonen Orchestersatzes sind alsdann in einzelne abgerissene Noten und kleine melodisierende Bruchstücke zerlegt, welche, weit entfernt eine schöne Darstellung der dichterischen Absicht zu ergeben, nur eine unangenehme, diffuse, zerrissene Masse von schwierigen und darum selten wohl zu treffenden Stimmeinsätzen benötigten ...." [2]

(Elsas Gang zum Münster.) „Mein Lieblingsstück .... Die Motivierung dieses Stückes ist eine der edelsten, die sich bei Wagner findet, mithin sehr edel; die homophone und polyphone Schreibart sind darin aufs glücklichste vermischt; die ganze Anlage ist von jener schönen, wohltuenden Breite, die man bei den besten Arbeiten Beethovens bewundert. Es ist vielleicht in Ansehung der Einteilung der orchestralen Wirkung eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Wagner'schen Stücke und dem Marsche aus den ‚Ruinen von Athen' bemerklich."

(Das Endurteil der Kunstgeschichte.) „Ich habe .... mit jener Schonungslosigkeit, welche die Liebe zur Wahrheit und das Bedürfnis der Opposition gegen jedes unreife oder übelintentionierte Urteil mir allein diktieren konnten, alle Fehler aufgedeckt .... Aber abgesehen davon, daß alle diese Fehler in Wagners Werke durch ebensoviele Schönheiten aufgewogen werden: was sind sie anderes als zufällige Mängel in der subjektiven Verwirklichung einer Idee abseite des ersten Sterblichen, dem sie sich offenbarte? Sie selbst, diese Idee, ist ewig und wird auch den Namen desjenigen, in dem sie, wenn auch noch unvollkommen, zuerst zur Erscheinung gelangte, verewigen. Sie wird fortleben in der Zukunft und in mehren und anders organisierten Künstlernaturen sich manifestieren. Allmälig wird sie nach allen Seiten hin zur stets vollkommeneren Entfaltung gelangen, und eines Tages wird man vielleicht die typisch schöne Darstellung des von Wagner erschauten, mit sehnsüchtigem Verlangen umfangenen und aus den Mitteln einer reichen dichterischen Befähigung zuerst zur sinnlichen Erscheinung gebrachten Ideales ins Leben treten sehen. Alsdann erst wird die Kunstgeschichte ganz und gar wissen, woran sie mit Wagner ist; das Kriegsgeschrei zwieträchtiger Parteien wird verstummt sein; eine neue Generation wird das neue Kunstwerk liebevoll hegen und pflegen und seinem Schöpfer einen Ehrenplatz neben Aeschylus, Shakespeare und Beethoven anweisen." —

Joachim Raff.

Erinnerungen eines ehemaligen Schülers.

Durch die hochherzige Spende eines Kunstmäcens, Dr. jur. Hoch, wurde es ermöglicht, daß Frankfurt im Jahre 1878 einer musikalischen Bildungsstätte die Pforten öffnen konnte, die gleich nach dem Entstehen die Blicke der gesamten Musikwelt auf sich zog. Befanden sich doch unter den Tonkünstlern und Virtuosen, die zu Lehrern an dem Konservatorium herangezogen waren, Namen, die Weltruf besaßen. In erster Linie Clara Schumann, Roberts Gattin, die feinsinnige Klavierpoetin, Julius Stockhausen, der unvergleichliche Meistersänger, B. Coßmann, der große Cellomeister, Anton Urspruch, der eminente Theoretiker und hervorragende Kenner altitalienischer Kirchenmusik, speziell des Gregorianischen Gesangs, F. M. Böhme, der fleißige und eifrige Sammler des deutschen Volkslieds, Joseph Rubinstein, der, in keiner Verwandtschaft mit seinen beiden großen Namensvettern Anton und Nikolaus stehend, ein Pianist von seltenen künstlerischen Eigenschaften war. An seine Stelle trat im Frühjahr 1879 der, wie Hanslick sich seinerzeit ausdrückte, „kleine, große Karl Heymann", der am pianistischen Kunsthimmel als glänzendes, alles verdunkelndes Meteor aufstieg, um leider allzu schnell wieder im Dunstkreis des musikalischen Weltalls zu verschwinden. Von bekannten Größen wäre noch Hugo Heermann und R. Gleichauf als Lehrer für das Violinspiel sowie Karl Herrmann, der vortreffliche Charakterspieler des Frankfurter Schauspielhauses und glänzende Rhetoriker, zu nennen.

An der Spitze dieses berühmten Lehrerkollegiums stand nun unser großer Meister: Joachim Raff. Seinem Szepter beugten sich willig und neidlos Lehrer und Schüler; alle blickten zu ihm hinauf in hoher Verehrung und Liebe. Raff war bis zum Jahr 1877 während eines Zeitraums von

---

[1] Anmerkung. Die Folge der wundersam instrumentierten absteigenden Akkorde, beginnend zwei Takte vor dem Einsatz Telramunds „Du wilde Seherin" (II. Akt, kleine Partitur S. 267 und 268) — Vorklänge der Erda-Harmonien im III. Akt des „Siegfried" — würde der Wagner des „Tristan" vielleicht zu einem durchgehenden Leitmotiv (Zaubermotiv) der Ortrud umgeschmolzen haben.

[2] Anmerkung. Dieses Urteil, abgegeben von einem Künstler, bei dem, wie oben angedeutet, der ausgezeichnete absolute Musiker dem um das Theater Bemühten jeweils den Weg verlegte, wurde später von Raff revidiert. Die Prügelfuge der „Meistersinger" war sein Entzücken. — Wer dem nachgehen will, welche Anregungen dem Komponisten Raff durch Wagner zu teil wurden, möge des ersteren an feinen Einzelzügen nicht arme „Caprice über Motive aus Wagners Lohengrin", geschrieben 1853, sowie seine vier Hefte „Reminiscenzen aus den Meistersingern", geschrieben 1867—68, durchnehmen und sie mit den Opernfantasien des jüngeren nnd des späteren Liszt vergleichen. Ein hübsches Thema für einen Doktoranden der Musik, der auch musikalisch ist. — P. M.

20 Jahren in Wiesbaden ansässig. Hier nährte er sich mit seiner Familie schlecht und recht als Musiklehrer und durch die Erträgnisse seiner kompositorischen Tätigkeit. In der Stiftstraße 10 wohnend, seit 1859 mit der bekannten Schauspielerin Doris Genast in glücklichster Ehe verheiratet, boten ihm die Spaziergänge in den herrlichen Laubwäldern des Taunusgebirges sowie die Nähe der sagenumwobenen, poesieumflossenen Ufer des Rheinstroms Anregungen zu künstlerischem Schaffen. Hier schuf er die hervorragendsten und gehaltvollsten Kinder seiner Muse. Mit Wort und Schrift hatte sich Raff für die Kunstbestrebungen Richard Wagners eingesetzt; er ebnete im Verein mit Hans von Bülow, Cornelius und anderen der neudeutschen Richtung, die in Franz Liszt und H. Berlioz ihre Spitze hatte, in aufopferndster Weise die Wege. Erst als Richard Wagner seine Tondramen der Welt schenkte, vermochte Raff nicht mehr mitzugehen und kündigte Wagner die weitere Gefolgschaft.

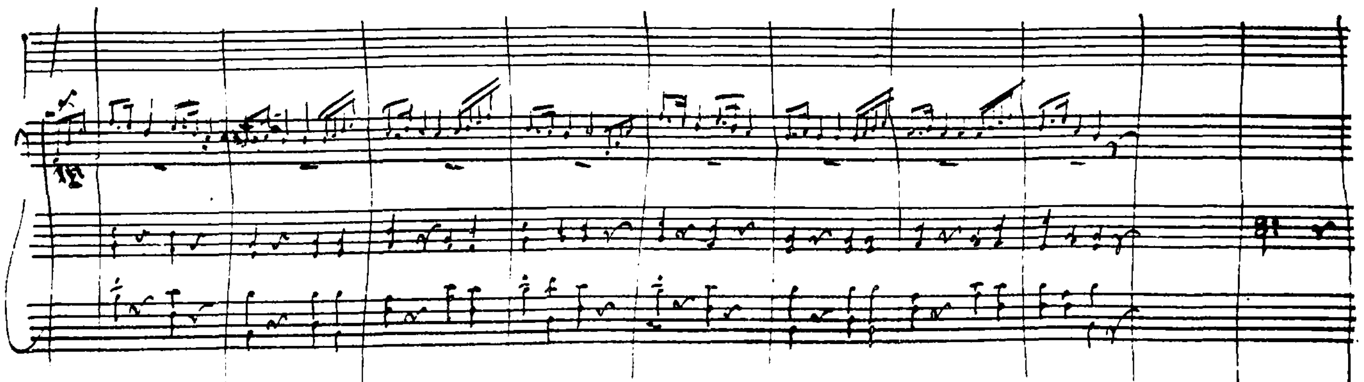
Wie der Name Joachim Raff es ermöglicht hatte, die klangvollsten Namen als Lehrer an das seiner Leitung anvertraute Frankfurter Institut zu ziehen, so hatte dieser Name aber auch auf eine große Anzahl Musikbeflissener aus aller Herren Länder seine Anziehungskraft ausgeübt. Das erste Schuljahr konnte bereits einen Schülerbestand von 120 Zöglingen aufweisen.

Was nun die äußere Persönlichkeit unseres Meisters anlangt, so habe ich ihn als ziemlich stattlichen Fünfziger im Gedächtnis. Unter einer hohen Denkerstirn strahlten zwei gemütvolle, treuherzige, vergißmeinnichtblaue Augen hinter einer goldenen Brille hervor; das Kinn zierte ein ganz kurz gehaltener Spitzbart. Das frische Gesicht war beherrscht von einer außergewöhnlichen Willensstärke, verbunden mit hohem, sittlichem Ernst und dem Ausdruck wohltuender Güte. Raff war zunächst in seiner Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit, mit der er als Erster täglich die Anstalt betrat, ein leuchtendes Vorbild für das Künstlervölkchen, das sich um ihn geschart hatte. Nicht weniger bewunderungswürdig war seine erstaunliche Arbeitskraft und Arbeitsfreudigkeit. Zeugnisse, Honorarrechnungen und Quittungen, meist ohne Vordruck, wurden eigenhändig geschrieben, Korrespondenzen erledigt, geschäftlicher und persönlicher Verkehr mit den Mitgliedern des Kuratoriums gepflogen, Programme aufgestellt, kurz alles, was unter die aufreibende Kleinarbeit zu rechnen ist. Keine Stunde zu spät, keine Mühe zu viel gab es für den Unermüdlichen. Fürwahr, das Konservatorium hatte in ihm den richtigen Mann für die richtige Stellung gefunden. Es konnte sich keinen besseren Organisator wünschen; es konnte aber auch kaum einen Würdigeren finden, der in seinem künstlerischen Schaffen den Besten seiner Zeit zur Seite gestellt werden muß.

Den breitesten Raum muß ich Raff in seiner Eigenschaft als Pädagoge widmen. War hier doch die beste Gelegenheit, sein großes Wissen und Können, die einzigartige Beherrschung aller Kunstformen, seinen eindringenden Verstand, die Logik seiner Beweisführungen, die kristallklare Darlegung seiner Gedankengänge anzustaunen. In der Tat, er war würdig dem Geistesflug eines R. Wagner, Franz Liszt, H. v. Bülow zu folgen. Die freundschaftlichen Beziehungen zu den beiden letzten waren die denkbar besten. Ich erinnere mich, daß Bülow durch den Hausmeister die Nachricht sandte: „Hans ist da." Raff, der gerade Kompositionsunterricht erteilte und sich darin prinzipiell nicht stören ließ, konnte dem ungestüm ins Zimmer dringenden Bülow nicht widerstehen. „Laß dich nicht stören, ich werde zuhören", mit diesen Worten schob sich Bülow in die niedrigen Schulbänke zwischen uns und hörte mit größtem Interesse den Ausführungen Raffs zu.

Raffs Bestrebungen als Lehrer der Komposition gingen dahin, den Kunstjünger anzuhalten, sich nicht allein in den strengen, sondern auch in möglichst allen Kunstformen zu versuchen. Neben Kanons und Fugen mußten erbarmungslos alle alten und neuen Tänze komponiert werden. Bald mußten wir einen vierstimmigen Männerchor, bald eine Sarabande oder Tarantelle, bald einen gemischten Chor setzen. Innerhalb des Zeitraums von acht Tagen verlangte er jedesmal die Komposition irgend eines aufgegebenen Musikstückes. Es kam ihm dabei weniger auf den inneren Gehalt, als zunächst auf die formale Gestaltung an. Oft ereignete sich bei uns Schülern, von denen einer sich später einen geachteten Namen unter den Tondichtern errungen hat, Mac-Dowell, der Fall, daß uns in der kurzen Zeit von acht Tagen absolut nichts Brauchbares einfallen wollte. Es mußte einmal eine Polka fix und fertig komponiert sein. Wir faßten in corpore den Entschluß, wegen unserer musikalischen Sterilität um Gnade zu bitten. Raff, von unserer Hilflosigkeit gerührt, ergriff die Kreide, zog an der Tafel acht Taktstriche, setzte in den ersten Takt als erstes Viertel ein C, in den zweiten ein D und so weiter bis zum achten Schlußton die Töne der C dur-Tonleiter; durch ein gemeinsames rhythmisches Motiv verband er die beiden ersten Takte sowie den fünften mit dem sechsten, brachte in den dritten und siebenten ein neues Motiv und der erste Teil der Polka war fertig. Das alles geschah mit einer so großen Geschwindigkeit und Selbstverständlichkeit, daß wir alle verblüfft waren. Unvergeßlich ist mir auch der Augenblick geblieben, wo Raff von uns die Komposition eines Gedichtes von E. Mörike: „Früh, wenn die Hähne kräh'n, eh' die Sternlein verschwinden" verlangte und ich mit einer beispiellosen Frechheit die ersten Takte des im Jahre 1879 noch wenig bekannten Preisliedes aus den „Meistersingern" mit der harmonischen Unterlage benützte, um mich damit zu schmücken. Ich ahnte damals in meinem jugendlichen Unverstand noch nicht, daß Raff dieses Werk doch jedenfalls in- und auswendig kannte. Als er mein Manuskript in die Hand nahm, blickte er über seine Brille gleich dem Organisten, der am Schlusse eines Präludiums sich von dem Erfolg seiner musikalischen Gelahrtheit bei seinen Zuhörern überzeugen will, und sagte mit beißendem Sarkasmus: „Wenn Sie in Zukunft wieder Wagner abschreiben, so setzen Sie wenigstens seinen Namen auf das Notenblatt". Als ich nun gar noch irrtümlicherweise den gegebenen Text für gemischten anstatt für den geforderten Männerchor komponiert hatte, prasselte eine Flut von Vorwürfen und Tadel auf mich herab.

Nicht unerwähnt möchte ich Raffs Fertigkeit im Primavistaspiel der unleserlichsten Manuskripte lassen. Mit seinem stark versteiften kleinen Finger, der ihm die Virtuosenlaufbahn versperrt hatte, konnte er trotzdem im Augenblick technisch ein treffendes Bild jeder Komposition geben, wie er außerdem



Aus Joachim Raffs „Thüringer Suite"

imstande war, über ein gegebenes Thema, soweit es sich dafür eignete, am Klavier eine Fuge aufzubauen, eine Kunst, die ich noch bei zweien meiner späteren Theorielehrer bewundern durfte: A. Urspruch in Frankfurt und Hermann Grädener in Wien.

Raff hätte nicht Bülows bester Freund sein können, wenn nicht dessen beißender Spott manchmal auf ihn übergegangen wäre. Wir Schüler wurden hin und wieder bedacht, wie ein kleines Beispiel zeigen mag. Bei einem Prüfungskonzert spielte ich — ich darf wohl sagen, nicht ganz schlecht, wenn ich mich auf ein Lob Clara Schumanns stütze, die der Veranstaltung beiwohnte — die Tokkata von Robert Schumann. Ich hatte mich ehrlich bemüht, die Schwierigkeiten des Stückes in monatelangem Studium zu überwinden. Raffs Kritik lautete kurz und bündig: „Das war Tausigs Paradestück!" Nicht viel besser erging es einst dem berühmten Violinisten Ferdinand Laub, der Raff einmal ein Violinstück vorspielte. „Wie hat Ihnen meine Ausführung gefallen; ich habe über hundert Noten in einem Bogenstrich gespielt?" „Das ist mir und wohl auch dem Publikum ganz egal, ob Sie das mit einem oder fünfzig Bogenstrichen machen", lautete die Antwort Raffs [1].

Von seinen trefflichen Charaktereigenschaften möchte ich eine nicht vergessen, ganz besonders zu erwähnen, da sie jeden großen Meister ziert: seine Bescheidenheit. In den zwei Jahren, wo ich das Konservatorium besuchte und wo zahlreiche Vortragsübungen stattfanden, durfte keine seiner Kompositionen zum Vortrag gebracht, auch in der Klasse nie eine Note von ihm gespielt werden. Vermutlich hatte er seine diesbezüglichen Wünsche wohl dem Lehrerkollegium kundgegeben.

Während der beiden ersten Jahre der Direktionstätigkeit des Meisters erhielt die Anstalt dreimal den Besuch Franz Liszts, dessen Interesse für das aufblühende Institut diesem einen ganz besonderen Glanz nach außen verlieh. Raff hatte schon im Jahre 1845 Franz Liszt auf einer Konzertreise begleitet und war diesem 1850 nach Weimar gefolgt. Das Vertrauen, das Liszt in das große Können Raffs setzte, dokumentierte sich wohl am besten dadurch, daß er ihn mit der Instrumentation von einigen seiner symphonischen Dichtungen betraute, z. B. der **„Préludes"** und sie nachher gewissermaßen „überinstrumentierte", womit selbstverständlich die große Kunst Liszts in der Behandlung der Orchesterkoloristik nicht im geringsten in Zweifel gezogen werden darf. Bei der zweiten Anwesenheit Liszts in Frankfurt 1879 vereinten sich Lehrer und Schüler zu einer Feier, deren Programm ebenso wie die am 24. Mai 1880, wo nur Schüler mitwirkten, lediglich aus Werken Liszts bestand. Nachdem am zweiten Abend die letzte Note verklungen war, war es Raff gelungen, Liszt zu einem Klaviervortrag zu bewegen. Noch sehe ich den Titanen, wie er als Einleitung mit elementarer Kraft, einem Sturmwind vergleichbar, in einer doppelten Oktavenpassage die ganze Klaviatur auf- und abwärts stürmte, um dann hinüberzuleiten in seinen **„Cantique d'amour"**. Den Blick nach oben gerichtet, in transszendentaler Verzückung, jedes Herabsehen auf die Tasten verschmähend, brachte er sein Werk unter der atemlosen Spannung der Zuhörer in ergreifendster Weise zum Vortrag. Liszt, fast siebzigjährig, seit langem ein Feind jeglichen öffentlichen Auftretens, zum Klavierspiel bewegt zu haben, konnte nur dem vertrautesten Freund gelingen, und als Raff ihm auf dem Podium entgegeneilte, ihm, dem Einzigen, zu danken, ging eine tiefe Bewegung durch die begeisterte Hörerschaft. Der Anblick der beiden ergrauten kongenialen Meister im Reiche der Tonkunst erfüllte alle Anwesenden mit der Weihe eines großen Erlebnisses.

Bei der außergewöhnlich reichen Erfindungsgabe und einer unglaublichen Produktionskraft gibt es in dem kompositorischen Schaffen Raffs natürlicherweise nicht lauter Höhepunkte; manches entschlüpfte der flüssigen Feder, was dem Geschmack der Zeit und den Wünschen der Verleger Rechnung trug; in allen seinen Kompositionen zeigt sich die vollendete technische Meisterschaft der Konzeption, die fast einzig in ihrer Art steht, da sie sich auf alle Gebiete der Tonkunst erstreckte. Die Verlagsfirmen Breitkopf & Härtel sowie die Universal-Edition haben beide in dankenswerter Weise (erstere redigiert von C. Reinecke) eine Auswahl der noch heute klavierfähigen Vortragsstücke herausgegeben. Manches Werk könnte seinem musikalischen und pädagogischen Wert nach Anspruch darauf erheben, der Nachwelt erhalten zu bleiben, z. B. die von Bülow mit Vorliebe gespielten Metamorphosen Op. 74 Nr. 3; Präludium und Fuge aus Op. 72 sowie das Klavierkonzert in **c moll**; ferner **„Au clair de la lune"** aus Op. 82 (12 Vortragsstücke ohne Oktaven), die Paraphrasen aus „Die Oper im Salon" (Tannhäuser-Sextett sowie Tannhäuser- und Holländer-Fantasie), das pianistisch effektvolle „Märchen" und andere mehr. Auch seine symphonischen Werke: Im Walde, Leonore-Symphonie, die Symphonie in **d moll**: „Gelebt, gestrebt; gelitten, gestritten; gestorben, umworben" sowie das G **dur**-Trio, die Klavier-Violinsonaten und Suiten, das Streichquartett „Die Müllerin" sollten nicht vernachlässigt und der Vergessenheit unbedingt entrissen werden, getreu dem Spruch Hans Sachsens: „Drum sag' ich euch, ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!"

So ist mir Joachim Raff in Erinnerung geblieben als ein Großer unter den Größten des deutschen Musiklebens.

Der Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung" bin ich zu Dank verpflichtet, daß sie mir auf diese Weise Gelegenheit gegeben hat, einem großen Mann, einem vollendeten Künstler nachträglich noch den Tribut meiner unauslöschlichen Verehrung zollen zu dürfen.

Kgl. Musikdirektor H. Spangenberg (Wiesbaden).

[1] Im übrigen schätzte Raff den Geiger, den er von Weimar her kannte und dem er seine erste große Sonate Op. 73 für Violine und Klavier sowie sein **a moll**-Streichquartett Op. 137 gewidmet hat.

Joachim Raff an Kunigunde Heinrich.[1]

Vom Spätsommer 1847 bis September 1849 weilte Joachim Raff in Stuttgart, der Hauptstadt seines engeren Vaterlandes. Fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er dorthin kam, war noch ein Unbekannter, dazu freund- und mittellos. Daß er in der Heimat überhaupt heimisch ward, verdankte er der mütterlichen Freundin, die er bald nach seiner Ankunft fand: Frau Kunigunde Heinrich, geborene Sattler, von Beruf Musiklehrerin. Sie übte den besten Einfluß auf ihn, half wo sie vermochte, förderte verständnisvoll seine künstlerische Entwicklung. Ihre Freundschaft und die des jugendlichen Hans v. Bülow waren für ihn die großen Errungenschaften des Stuttgarter Aufenthalts. Auch nachdem Raff das „Vaterländle", wie er es gern nannte, verlassen und sich zuerst nach Hamburg, dann zu Liszt nach Weimar begeben hatte, gab er der „Mama" Heinrich treulich und ausführlich Bericht von all seinem Erleben. So schrieb er ihr aus Weimar 1850 den im April begonnenen, im August beendeten nachstehenden Brief:

Also endlich! Nun gottlob besser spät, als gar nicht! Aber ein ganzes Vierteljahr nicht zu schreiben!! Es ist zu arg! Na kommen Sie mir wieder und sagen, Sie hätten mich lieb! Wer das glaubte! Aber nun ist endlich Ihr Brief wieder da, und ich will also mein Gelüste, tapfer zu schimpfen, bezähmen. —

Was Sie mir von L.... schreiben, kömmt mir nicht unerwartet. Indes freue ich mich, daß es noch andere Leute giebt, die meiner Meinung sind, und endlich bin ich schauerlich schadenfroh, daß gerade Sie, Liebste, diese Erfahrung gemacht haben. Ja sehen Sie, Sie wünschten mir immer diese seltsame Ruhe; aber ich gehöre nun mal nicht zu jenen Menschen, ohne Liebe und ohne Haß, die so pomadig dahin duseln, als ob gar kein Tag käme, wo man sterben müßte und bereute, daß man k e i n M e n s c h war. Denn welches auch unser Dasehn nach diesem Leben sehn mag, so viel ist gewiß, daß es nicht

[1] Frl. Helene Raff in München, die Tochter Joachim Raffs, hat uns diesen Brief in liebenswürdigster Weise zur ersten Veröffentlichung in vollem Umfang zur Verfügung gestellt. Es sei ihr auch an dieser Stelle dafür wie für die Uebermittlung des Bildmateriales bestens gedankt. D. Schriftltg.

identisch, nicht einmal ähnlich mit unserer gegenwärtigen Existenz seyn kann, und darum ist es dann doch gut die Fehler und Tugenden unserer Gattung zu theilen. Uebrigens bei alledem erfüllt mich L.... mit tiefem Bedauern. Es ist vielleicht nicht am Platze, wenn ich es hier ausspreche; aber wissen Sie, was diesen Menschen retten kann? Ein gutes, regsames junges Weib, welches ihn dem einschläfernden Einflusse seiner Mutter entzieht, alle seine Leidenschaften entflammt, und seinen Bestrebungen (vielleicht wider seinen innerlichen Willen) eine neue Richtung gibt. Ich z. B. der ich von jeher eine unauslöschbare Gluth im Herzen trage, die mir freilich schon mehr geschadet, als genützt hat, wenn ich äußere Beziehungen ins Auge fasse, kann das entbehren. Aber er —

— —

Was Sie mir von Kolatschek und Rank schreiben ergötzt mich. Kolatschek stand auch mit Kolisch in Beziehung, der jetzt in Paris ist, wo es ihm gut geht; — sein Kamerad Frankl ist noch hier.

Sie schelten mich aus wegen meiner altklugen Bemerkung über das Chopingedicht. Kommt mir ganz unerwartet, Liebe! Im Gegenteil freute ich mich über die gesetzte Manier, die sich in meiner diesmaligen Naseweisheit kund gab und nun kommen Sie, und gießen auf mein superkluges Wesen kalt Wasser. — Um mich zu rächen, begehe ich die Fadesse, Sie über die sinnige Einrichtung Ihrer Chopinfeier[1] zu complimentieren. Raff — complimentiren! — Drei Kreuze an die Wand, aber groß mit Kreide oder Rothstift. Nicht wahr?...

St.... und L...... — Stimmenwetteifer. Gott! welche Gegend! Ja, ja es ist wahr: Nitimur in vetitum, semper cupimusque negata. Z. D.: Wir streben nach dem Verbotenen und begehren immer das, was uns versagt ist.

Also G. v. H. nennt mich den bevorzugten! Ja, was weiß der! Allerdings habe ich den Vorzug mehr ausgescholten zu werden, als jeder andere. Aber freilich, das beweise nichts, als daß Sie wirklich Interesse für mich gehabt hätten, denn man erzürnt sich nicht über Leute, die einem gleichgiltig sind. Uebrigens acceptire ich sein Compliment de tout mon coeur und — lachen Sie so viel Sie wollen — ich bin effectiv stolz auf den Titel, den er mir giebt. Ja, ja, Sie sollten sehen, wie ich mich diesen Augenblick innerhalb meiner vier Mauern brüste. Und habe ich nicht Recht? Habe ich nicht Jahre lang warten müssen, um ein befreundetes Herz zu finden? Endlich fand ich eines und was für eines! Warum sollte ich nun nicht damit stolziren? —

Sie sind böse darauf, daß ich meinen Brief nicht auf Ihren Geburtstag expedirte. Ja sehen Sie, nachdem Sie von der Sache sprechen, so will ich Ihnen den Grund ganz aufrichtig sagen. Ich hatte mir vorgenommen, Ihnen meine werthe Person daguerrotypirt zu senden, und hoffte bestimmt darauf, zu diesem Ende während der Fastnacht nach Leipzig kommen zu können. Aber meine Hoffnungen und Absichten scheiterten leider an der Unmöglichkeit, mich hier los zu machen. Freilich hätte ich einen nach Leipzig schicken können, der einen hübscheren Kopf als ich geliefert hätte; gewiß wäre Ihnen auch bestens damit gedient gewesen. Aber mir nicht. So nachdem meine Freude verdorben war, wurde es mir grämlich Ihnen zu schreiben — ich sage grämlich, weil es mich förmlich grämte, Ihnen schreiben zu sollen, ohne den Beweis liefern zu können, daß ich nicht bloß am 25. sondern auch an verschiedenen andern Tagen an Sie gedacht. Sie citiren unseren todten Troll! Die Todten in Ruhe lassen, Liebe! Nun sagen Sie mir, daß Sie nicht mehr böse sind!

Thun's[2] waren, wie Sie sagen, ganz treffliche Leute. Psalm — Mathilde — Kopfweh — usw. mir noch alles in frischer Erinnerung. Wenn ich nach Berlin komme, so will ich die Leute aufsuchen. Aber das wird erst geschehen, wenn wir zum Göthecomité reisen, oder vielleicht auch wenn sie dort den „König Alfred" einstudieren.

Fräulein Wimpfen gratulire ich. Thut mir leid, daß ich so wenig in Gondolieren, Notturnen usw. gearbeitet habe (nein dieser Dintenklex!!) sonst würde ich mich in ihrer Erinnerung verewigt haben.

Sie meinen, Ihre Feder sei ja nicht zu repariren. Sie mit Ihrem Silberdruck, worüber klagen Sie denn? Sehen Sie, wie ich kratze und ich kann doch die Federn selber schneiden. Thu's freilich selten. Pure Faulheit.

Also man hat Glossen über uns gemacht, — man war boshaft? — Warum denn nicht? — Trösten Sie sich. Neben der Bosheit residirt gewöhnlich die Dummheit und fast immer die Herzlosigkeit. Uebrigens werden Sie noch mehr als einmal mit mir ausgehen, und der Tag wird sogar kommen, wo sie mit einer Art von Stolz sich auf meinen robusten Arm stützen, als wollten Sie sagen „er ist weder dümmer noch schlechter als anderer Menschen Kind."

Dingelstedt (dessen Brief über den „Propheten" an Franz Liszt Sie gewiß gelesen haben — er ist in der Kölner Zeitung abgedruckt) hat an Liszt schon wegen des Vampirs geschrieben. Er macht sich lustig über Lindpaintners Versuch, die alte Leier durch neue Instrumentaleffekte (Bassethörner) aufzufrischen. — „Il matrimonio segreto" ist allerdings eine hübsche Oper und eine der besten von Cimarosa. Wenn Sie, wie ich nicht zweifle aufgepaßt haben, werden Sie eine seltsame Aehnlichkeit mit Mozart entdeckt haben.

„Gütle"[1] — Namen, den nur ich ordentlich verstehen kann, was knüpfen sich an dich für glückliche Erinnerungen!? Also es grünt und blüht wieder, wird auch ordentlich gepflegt, begossen, usw. A propos begießen. Sie sollten sehen, wie ich meine Blumen und meine Epheulaube und den Epheu, der sich um den Amor über meinem Secretaire rankt, begieße. Nein, Sie solltens lieber nicht sehen; denn Sie lachten sich gleich todt.



Kunigunde Heinrich.

Sie machen Witz darüber, daß ich nicht sobald nach Stuttgart komme. — Nun, sparen Sie das; schaffen Sie sich vielmehr Eau de Cologne für den Schreck an, den Sie erleben werden. Denken Sie, daß Sie eines Abends ganz arglos ins Gütle kommen. Sie gehen unter den Baum, setzen sich auf die Bank, sehen nach Ludwigsburg zu hinunter, ergötzen sich an diesem und jenem. Jetzt gehen Sie die zwei kleinen Treppen hinauf, auf die der Regen allemal so viel Grund schwemmt (Na ich sehe schon ich muß mit dem Karste kommen) und wollen ins Häuschen hinein. Herrgott, was ist das für ein Schatten! Nein einen solchen kann der kleine Nußbaum unmöglich werfen. Der Schreck überfällt Sie. Wie, wenn Diebe — Mörder —! Der Schlüssel fällt Ihnen aus der Hand. Sie wagen nicht hinzusehen. Sie stehen, wie angewurzelt. Endlich thun Sie einen Schritt vorwärts, mechanisch, wie man das in großer Beängstigung oft thut, da, steht das Unerhörte vor Ihnen. „Er ist's"; ja wohl leibhaftig. Sofort entdecken Sie an meiner ganzen schwerfälligen Figur (das einzige was ich mit Beethoven gemein habe) daß da von einem abgeschiedenen Geist nicht die Rede sein kann. Endlich kommen Sie zu sich. „Herr Weisinger, bitte Herr Nachbar Weisinger, thun Sie mir den einzigen Gefallen, und werfen Sie mir den Menschen hier aus dem Garten hinaus." Danke, Liebe, gehe lieber selber. Haha! zum Todtlachen! Aber 's kann vorkommen. — Sie lesen die Musik-Journale häufig. Leider ist jetzt etwas Ebbe. Sie wundern sich vielleicht darüber, daß ich von mir nichts hineinsetzen lasse, daß selbst in den Signalen, wo ich alle Weimarer Artikel schreibe, nicht von mir die Rede ist. Es geschieht absichtlich. Ich habe kein voriges Pulver zu verschießen. Einen großen Coup vorbereiten, bis dahin keinen unnötigen Rumor machen... Darum habe ich noch letztens Hagen, Senff u. a. dringend gebeten, nichts über mich zu sagen. —

Soweit Sie, Liebe; jetzt aber komme ich. Der „König Alfred"[2], der die Mitglieder des hiesigen Theaters jetzt schon mit Schrecken füllt, geht rüstig der Vollendung der zweiten Ueberarbeitung entgegen. Eine Riesenarbeit. Denken Sie, daß mannigfache Aenderungen vorgekommen sind, und daß ich fast das Ganze neu instrumentiere. Zu diesem letzten hat mich vorzüglich die Betrachtung des norddeutschen Orchesteretats vermocht. So z. B. verstärke ich das Posaunenchor durchweg durch eine Baß-Tuba, streiche die dritte Trompete und das Contrafagott. Die neue Partitur ist ganz geeignet, Entsetzen zu erregen. Schon die alte sah etwas seltsam aus. Seitdem ich mich aber im Orchester gehört habe, bin ich nicht mehr zu halten. Die Partitur ist auf einem neuen großen Format geschrieben und die Seite zählt öfters in 30 Zeilen, so daß man's fast nicht übersehen kann. Ich habe eine wahre Wuth, das Abenteuerliche zu leisten.

Es wäre mir lieb, wenn Sie abkommen könnten, um der ersten Vorstellung, die denke ich im Oktober oder Anfang Nov. stattfinden wird, beizuwohnen. Die erste Klavierprobe wird Liszt leiten, dann aber muß ich selbst am Studieren teilnehmen. Man hofft, trotz aller Schwierigkeit mit dem Einstudieren in 6 Wochen fertig zu sein.

Auch mein Psalm wird im nächsten Winter vom Montagschen Gesangverein und dem Theaterorchester aufgeführt. Der erste

[1] Frau Heinrich hatte eines der kleinen Konzerte, die sie mit ihren Schülern gab, als Gedächtnisfeier für Frédéric Chopin, der am 17. Oktober 1849 gestorben war, gestaltet.

[2] Die Familie des Gesandten von Thun, deren auch in Hans v. Bülows Briefen mehrfach Erwähnung geschieht.

[1] Ein kleines, Frau Heinrich gehöriges Grundstück bei der Stadt.

[2] Raffs vieraktige heroische Oper „König Alfred", die während seiner Stuttgarter Zeit entstanden war.

Satz wird neu geschrieben, weil mir der alte nicht mehr so gefällt.

Im Ganzen verfließt mein Stilleben ziemlich ruhig und gleichförmig. Anders verhält es sich mit dem Leben außer dem Hause, was sehr unstet und bewegt ist. Seit 4 Wochen z. B. komme ich gewöhnlich erst Nachts um ½1, 2 Uhr zu Bett und muß doch morgens wieder ziemlich bei Zeiten auf. Ja, sehen Sie, da ist heute dies, morgen das, wo ich immer eingeladen bin, dann ist Liszt so sehr an mich gewöhnt, daß wir gewöhnlich erst mit einander abgehen.

(Gottlob erfreue ich mich (nein, die Feder halt' ich nicht mehr aus) erfreue ich mich (ach, die ist auch nicht viel recht) erfreue ich mich einer ziemlich guten Gesundheit — alles Gegentheil unberufen.

Im Theater haben wir nicht viel Neues gehabt. Die Erfurter Deputirten waren sehr oft und sehr zahlreich da. Liszt war mal drüben und spielte in einer Soiree des Regierungspräsidenten. Er kennt viele davon persönlich. Da dieselben sehr oft hierherkommen habe ich dann auch die bedeutenderen kennen gelernt, zum Teil interessante Personen. Ein sehr rührender Vorfall ist dieser: Der hiesige Hof bekannt wegen seiner Kunstliebe und Humanität (was besonders von der Großherzogin gerühmt werden muß, obschon sie eine russische Prinzessin ist) hatte seinerzeit den Verhaftbefehl gegen Richard Wagner nicht in Vollzug setzen lassen, sondern ihm Zeit gegeben, sich zu entfernen, was ihm durch Liszts Hilfe, der ihn seit 1½ Jahren jetzt immer mit Geld, Empfehlungen usw. unterstützt, gelang. Nun ist der Mann doch als rother Republikaner förmlich geächtet und mehrere Höfe negligiren ihn lediglich aus diesem Grunde. Hier wird davon keine Notiz genommen. Als nun neulich durch den Erbprinzen die sämtlichen Deputierten von Erfurt eingeladen waren, so befahl die Großherzogin, den „Tannhäuser" (welcher förmlich ihre Lieblingsoper geworden ist) zu geben; abends las man also auf dem Zettel heute usw. auf Höchsten Befehl der „Tannhäuser". Dergleichen kann mich rühren. Sie nicht auch, Liebe? Sehen Sie, so sind leider nicht alle Höfe....

Das Wittwenkonzert im Theater brachte uns unter anderem die Ouvertüre zu „Nordenskiold" von Saloman[1] und auch das Mendelssohnsche Violinkonzert, von Stör sehr schön gespielt.

Gestern hatten wir in der Stadtkirche den Elias von Mendelssohn unter Liszts Leitung.

Von bedeutenden Fremden waren hier der famose Geiger Joseph Joachim. Dieser 19jährige Virtuose ist Professor in Leipzig am Conservatorium. Wir waren gleich Freunde. Trollig war's, als wir uns in die Fremdenbücher im Schlosse, Schillerhaus usw. einzeichneten. Da stand immer:

Joseph Joachim
Joseph Joachim Raff.

Sie sehen, wie klein der Unterschied ist. Viel kleiner als bei Joseph Rauk.

... Liszt hat eine hübsche Mazurka und eine sehr gelungene Uebertragung des Hochzeitsmarsches aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn geschrieben.

... Andre Neuigkeiten gibts bei uns den Augenblick nicht. Vermutlich haben Sie schon an dem genug. Klavier spiele ich gar nicht mehr. Ich habe noch nicht mal eins gemietet aus Furcht, es möchte mich im Componieren stören.

[1] Siegfried Saloman (1816—1899), erfolgreicher Geiger, Gatte der berühmten Sängerin Henriette Nissen, mit der er sich in Petersburg ansiedelte. Komponierte mehrere Opern.

Obiges ist seit 4 Monaten zu Papier gebracht. Seit der Zeit bin ich ein förmlicher Central-Lastesel geworden, der kaum zu Athem kömmt. Gleichwohl schreib ich Ihnen einen langen Brief, sobald ein gewisses Ereignis vorgegangen seyn wird (d. h. in 8—10 Tagen). Inzwischen der Ihrige wie immer

Joachim Raff.
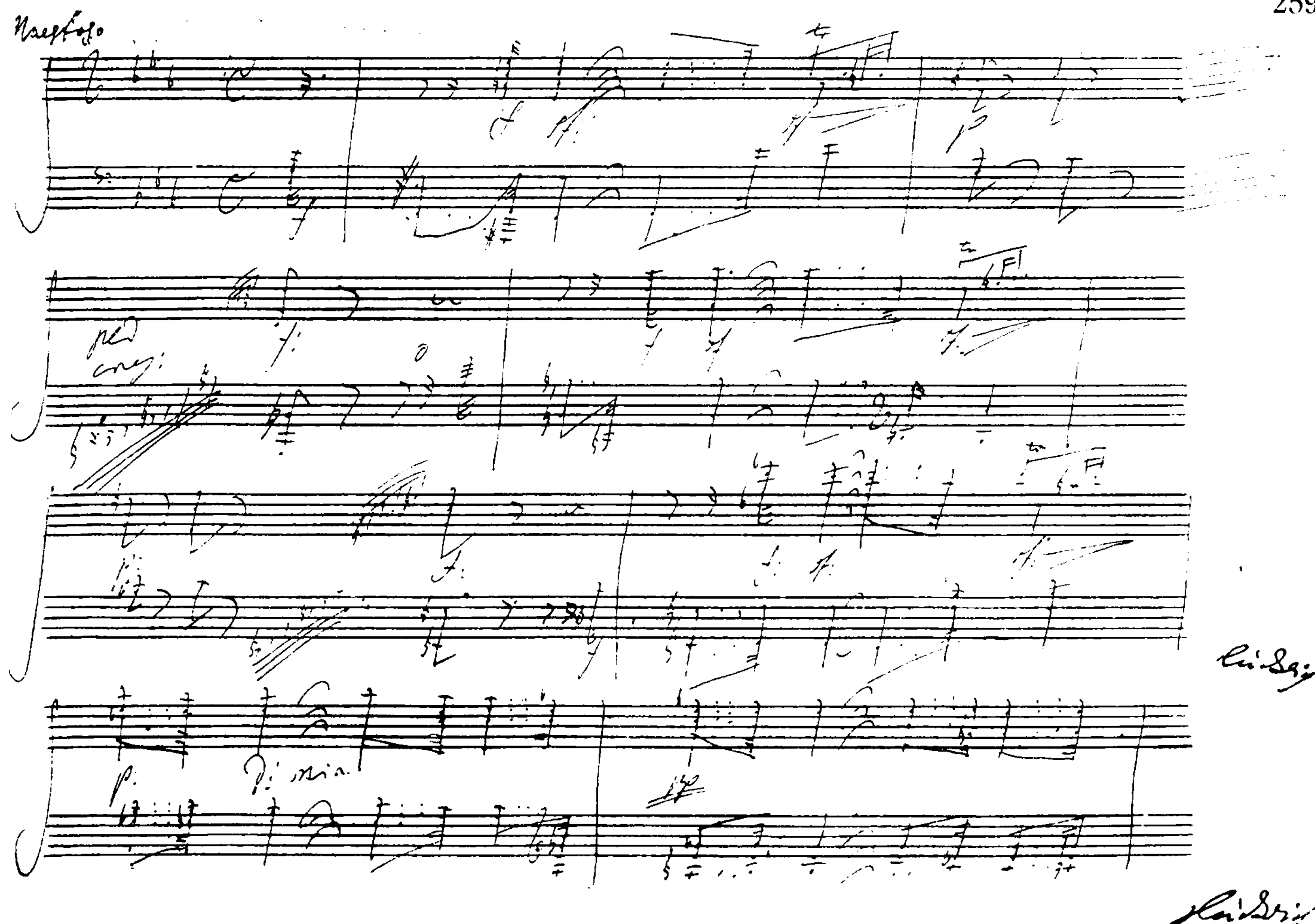
Faksimile-Drucke.

Als der Dreimaskenverlag in München vor einiger Zeit Faksimile-Drucke von Handschriften Bachs, Mozarts und Beethovens ankündigte, kam mir der Gedanke: Luxusdruck; ein teures Ding in teurer Zeit, für ein paar übermäßig Begüterte nur käuflich. Nun liegen die drei Autographen: Joh. Seb. Bachs Kreuzstab-Kantate, Mozarts E dur-Trio und Beethovens Klaviersonate in c moll Op. 111 in Nachbildung der Originale der preußischen Staatsbibliothek vor mir und je mehr ich mich mit ihnen beschäftige, um so mehr schwindet jener unangenehme Beigeschmack, den das Wort Luxus, namentlich heute, hat und um so größer wird die Freude, in die Schriftzüge der drei Meister einzudringen, dem Entwicklungsgang der Komposition zu folgen von den ruhig gemessenen, deutlichen Zeichen der ersten Seite an; noch einmal nachzufühlen, wie mit fortschreitender Niederschrift die Ungeduld wächst, die Noten immer eiliger, flüchtiger aufs Papier geworfen werden.

Es gibt keine wertvollere Ergänzung zur Lebensbeschreibung dieser Musiker als die Reproduktion der Handschriften abgeschlossener Werke. Man braucht kein Graphologe zu sein, um mit höchstem Genuß in diesen Schriftzügen zu lesen, aus ihnen einen Einblick in ihre Arbeitsweise zu gewinnen. Der Hauch ihrer Persönlichkeit berührt uns nirgends stärker als in ihren Briefen und Werken in ihrer Handschrift. Wie eminent charakteristisch erscheint jede dieser Handschriften und wie sehr unterscheiden sie sich voneinander. Bachs Handschrift ist überaus energievoll: die Notenköpfe, die Zeichen sind kräftig und bestimmt aufgesetzt; ihr besonderes Charakteristikum aber bilden die stets mit kühnem Schwung gezogenen Achtelbalken. Dieser energische Schwung zeigt sich z. B. auch in den Achtelnoten, in denen Hals und Fahne in einem zusammenhängenden U-förmigen Bogen geschrieben sind. Aeußerst klar und leserlich bietet sich Mozarts Handschrift als die sinnlich „schönste" dar. Auch da, wo das Schreiben in Eile geht, verliert es doch nie an Deutlichkeit. Das Autograph sieht wie eine Reinschrift aus, so sicher, ohne Versehen, ohne Schreib- oder Gedächtnisfehler, zeichnete Mozart die in seinem Kopf fertige



Joh. Seb. Bachs Kreuzstab-Kantate.
(Die ersten 8 Takte der Handschrift nach dem Faksimiledruck. Ein wenig verkleinert.)



Beethovens c moll-Sonate Op. 111.
(1. Seite des Originales nach dem Faksimiledruck. $^{3}/_{5}$-Größe.)

Komposition wie nach einer sichtbaren Vorlage hin. In Beethovens Handschrift überrascht die Zartheit der Linien. Eine gewisse nervöse Hast und Unruhe durchzittert die sie führende Hand; man spürt die Ungeduld, mit der sie den Gedanken nachzueilen sucht. Immer geben diese Zeichen ein phantastisches Bild; besonders in der Arietta der reproduzierten Sonate, in der die Korrekturen und Versehen sich häufen, obgleich dieses Autograph, als zweite Niederschrift des Werkes, als eine Art Reinschrift betrachtet werden kann und zu den lesbarsten der Beethovenschen Autographen gehört. Die manuelle Ungeschicklichkeit Beethovens zeigt sich auch in seinen Notenzeichen, besonders wenn man sie neben die klare Schrift Mozarts hält. Unsere Nachbildungen (für Mozarts Handschrift siehe Heft 4 d. Jahrg.) mögen einen wenn auch schwachen Begriff von den einzelnen Schriften geben.

Die Wiedergabe der Handschriften in Originalgröße auf kräftigem, dem Original ähnlichen Papier ist ganz hervorragend gelungen; sie erleichtert einem die angenehme Täuschung, die Urschrift vor sich zu haben; die Ausstattung, ein festes, aber schlichtes Gewand, ist vorbildlich. Die Preise für diese mustergültigen Ausgaben sind erstaunlich niedrig. Nun brauche ich wohl nicht noch besonders zu empfehlen.

Wie diese Faksimiles die wertvollste Ergänzung zu der Lebensbeschreibung der Meister, so sind die von Johannes Wolf im Auftrag des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg bei C. F. W. Siegel (Leipzig) herausgegebenen „Musikalischen Schrifttafeln für den Unterricht in der Notationskunde" die wertvollste Ergänzung zu jedem musikgeschichtlichen Studium. Johannes Wolf, der beste Kenner des Notenschriftwesens, der Verfasser des umfassenden, grundlegenden Handbuches der Notationskunde, will mit diesen Tafeln „alle Phasen der Entwicklung der verschiedenen Notationen" belegen und veranschaulichen. Da die Lust am Studium stets mit der Güte und der Mannigfaltigkeit des Anschauungsmateriales wächst, so wird dem gewiß nicht gerade eingänglichen, meist recht schwierigen und dornigen Weg der Notationskunde durch das prächtige Material (in den bis jetzt vorliegenden Heften 1 und 2 werden Beispiele von Choral- und Mensuralnotation, Orgel- und Lautentabulaturen geboten) mancher Wanderer gewonnen werden — nicht nur im engen Kreis der musikwissenschaftlichen Seminares. Für die Vortrefflichkeit des Auswahl bürgt von vornherein der Name Johannes Wolfs. Die Reproduktion (ein besonders schönes Blatt des 1. Heftes geben wir verkleinert auf S. 260 wieder), die die Originalgrößen nach Möglichkeit festzuhalten sucht, ist auch hier ganz hervorragend gut, die Preise ebenfalls erstaunlich niedrig.

H. H.

Entschließung

des Münchner und des Württembergischen Tonkünstlervereins über die „Kulturabgabe".

Während der deutsche Musikverlag, vornehmlich auf Grund der wieder aufgenommenen geschäftlichen Beziehungen mit dem Auslande blüht und gedeiht, während das Musiksortiment durchschnittlich sehr ansehnliche Gewinne erzielt, gestaltet sich — wenige Ausnahmen abgerechnet — die Lage der ernst strebenden landsgenössischen Tonsetzer von Tag zu Tag trauriger. Die Kosten der Drucklegung von Musikwerken steigen zu schwindelnder Höhe an, was die Aussichten, Kompositionen, die nicht dem Oberflächengeschmack breiter Massen entgegenkommen, zu erträglichen Bedingungen beim Verlage anzubringen, beträchtlich vermindert. Auf der anderen Seite sind selbst angesehene, altgefestigte Konzert- und Operninstitute nur noch selten in der Lage, gehaltvolle, anregende Neuheiten erwerben und ihrer Zuhörerschaft vorführen zu können. Die Gefahr stockender Produktion, folgenschwerer Unterbrechung der Kontinuität des Schaffens und damit eintretender starker Minderung wertvollen, für die deutsche Gesamtkultur unentbehrlichen Vollbesitzes rückt erschreckend nahe! — In Würdigung dieser drohenden Gefahr, in Ansehung dessen, daß eine fortschreitende Verelendung der Schaffenden mit Notwendigkeit auch die Nachschaffenden und die Musiklehrenden aufs denkbar stärkste schädigen, dem gesamten Musikleben verhängnisvoll werden müßte, begrüßen der Münchener und der Württembergische Tonkünstlerverein aufs wärmste den Gedanken

einer „Kulturabgabe", die, was die Musik anlangt, dazu dienen soll, die Verbreitung gediegener neuer Tonwerke durch Druck zu erleichtern, unter heutigen Verhältnissen in ihren Wirkungsmöglichkeiten eingeengte, sich um die Wiedergabe beachtenswerter Neuheiten verdient machende Anstalten und Unternehmungen zu stützen und den Urhebern einen angemessenen Anteil am materiellen Ertrag ihrer Schöpfungen zu sichern. Sie erklären ihr volles Einverständnis mit den Schritten, welche die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der Reichswirtschaftsverband bildender Künstler und der Schutzverband deutscher Schriftsteller zur Vorbereitung gesetzlicher Maßnahmen getan haben und ersuchen aufs dringlichste die ihnen verschwisterten Tonkünstlervereine, sowie alle Musiklehranstalten, Orchesterverbände, Chorgenossenschaften, Operninstitute, Musikervereinigungen jeder Art, die sich in der Pflege guter Musik volkserzieherisch betätigen, sich alsbald ihrem Vorgehen anzuschließen!

München und Stuttgart,
Mai 1922.

Die Vorstände des Münchner und des Württ. Tonkünstlervereins.
gez. v. Waltershausen.
gez. A. Eisenmann.

Chormeister-Fortbildungstag

des Westfäl. Sängerbundes.

Der I. Fortbildungstag für die Chormeister des Westfäl. Sängerbundes fand am 19. April im Dortmunder Städt. Konservatorium unter der Leitung des II. Bundesvorsitzenden Junius (Hagen) statt. Mehr als 100 Männerchordirigenten waren aus allen Gauen Westfalens erschienen. Den einleitenden Vortrag hielt Bundeschormeister Hans Weisbach (Hagen) über das Thema: Der Chorleiter, seine Stellung zum Verein, seine künstlerischen Eigenschaften und Aufgaben. In eindringlichen Worten zeichnete er den Männerchordirigenten als Priester am Heiligtum des deutschen Volkes, seinem kostbaren Liederbesitz. Seine Führerpersönlichkeit muß deutsche, d. i. wahre Kunst, bieten, nicht über die Kraft des Vereins hinausgehen wollen, den Willen des Komponisten als etwas Heiliges hinstellen und alle Veranstaltungen des Vereins so beeinflussen, daß sie einen geistigen Gewinn bringen. Bundeschormeister R. Hoffmann (Bochum), der sich in der anschließenden Besprechung für die Bekämpfung des Doppelquartett-Krebsschadens einsetzte, ließ dann ein Referat über den Rhythmus und seine richtige Ausdeutung beim Dirigieren folgen. Nachdem er die historische Entwicklung aus den Uranfängen dargelegt hatte, gab er praktische Beispiele im Taktieren und ergötzte die Anwesenden sonderlich mit einer originellen Tanzkomposition, die durch rhythmische Verschiebung der Notenwerte eines bekannten Volksliedes entstanden war. Den dritten Vortrag hielt Gesangspädagoge Pabelik (Bochum) über Ton- und Stimmbildung mit praktischen Beispielen. Zur Erzielung eines einwandfreien Chorklanges mahnte er, beim Singen die Kaumuskulatur auszuschalten und erläuterte den Singvorgang durch klare Zeichnung der Stimmwerkzeuge und ihrer Funktionen. Nachdem die Bundeschormeister Hoffmann und Weisbach noch die Massenchöre zum Bochumer Bundesfest (1.—3. Juli 1922) eingeführt hatten, berichtete der anwesende Chormeister des Deutschen Sängerbundes, Prof. G. Wohlgemuth (Leipzig) über seine reichen Erfahrungen auf dem Gebiet der Chorgesangpraxis. Seine volkstümlichen Hilfsmittel zur Erzielung einer vornehmen Chorkultur fanden lebhaftes Interesse und wurden am Abend gelegentlich einer Chorgesangslehrprobe über das Lied „Ein heimlich süßes Rauschen" mit dem Dortmunder Lehrergesangverein praktisch verwertet. Alle Teilnehmer an dem ersten Chormeister-Fortbildungstage schieden befriedigt mit vielen wertvollen Anregungen. Max Voigt.

Musikbriefe

Berlin. Felix v. Weingartner dirigierte! Er, der einst Berlins verwöhnter Liebling war, sich dann mit der Intendanz raufte, eines Verbotes wegen nicht mehr in Berlin dirigieren durfte, dafür unweit vor den reichshauptstädtischen Toren Konzerte gab (zu denen dann derselbe Staat — will sagen die Eisenbahnverwaltung — Extrazüge stellte!) und gelegentlich Vorträge hielt, zu Kriegsbeginn für, nach Kriegsende gegen Deutschland auftrat, kurz auch mit zweifelhaftem Programm und Erfolg in Politik machte, derselbe Felix von Weingartner dirigiert das erste posthume Nikischkonzert. Große politisch tendierte Entrüstung und zugleich großer künstlerischer Erfolg. Was wird entscheiden? Vorläufig ist die Frage damit aktuell geworden, zumal auch eine Reihe anderer Dirigenten (man kann bald sagen sämtliche) genannt werden. Je nach Neigung und Temperament. Eine Entscheidung ist natürlich noch nicht gefallen und ist auch vorläufig kaum zu erwarten. Die ganze Lösung krankt an der falschen Fragestellung. Nicht der Dirigent der Nikischkonzerte, die durch Namen und Persönlichkeit schon ein Programm bedeuteten, soll gefunden werden, sondern jener Musiker, der unserer Generation ein Führer und Wegweiser sei, wie Nikisch der vorangegangenen. (Inzwischen ist die Frage durch Furtwänglers Berufung gelöst worden. D. Schr.) Die allzumächtigen Traditionsempfindungen einer großen mit dem verstorbenen Dirigenten herangewachsenen Gemeinde will sich rückwärts orientieren, während unsere Zeit einen Musiker für die Gegenwart und Zukunft nötig hat. Neben Oper und Schauspiel, richtiger vielleicht: zwischen beide drängt sich die neue Gattung der Pantomime. Es ist bezeichnend für das Suchen nach Ausdrucksmitteln in unseren Tagen und bietet dem Kundigen Anlaß zum Heranziehen historischer Parallelerscheinungen, wenn die Beziehungen der dramatischen Kunst zur Tonkunst immer engere werden. Rhythmus und Linie sind die Richtpunkte. Die Musik als einende Kraft wird überall herangezogen. Alles stellt sich, wenn nicht auf klingende, so doch auf eine innere stumme Musik ein. Das nur bewegte Bild des Films sucht seine eigene Musik, wie der Tanz die Musik ins Bildhafte umzusetzen strebt. Fast jedes moderne Schauspiel greift zur Musik, sei es zur Untermalung einzelner Szenen oder zur stimmungsbewahrenden Ueberleitung von Bild zu Bild. Die Bläserakkorde, mit denen Max Reinhardt seinerzeit die Aufführung des „Oedipus" im Zirkus geheimnisvoll einleitete, waren vielleicht der Anfang dieser Bewegung. Nimmt es uns dann noch wunder, wenn man jetzt die Oper „Bajazzi" zu einem Tanzspiel, zu einer Pantomime zusammendrängt? Handlung, Bewegung, Bild und Musik bieten sich dar. Das Publikum ist befriedigt. De facto aber bleibt es ein Versuch, weniger allerdings mit untauglichen Mitteln, als am verkehrten Objekt. Als vorüberhuschendes Ereignis, doch zugleich als Zeitsymptom sei es gebucht. — Viel wichtiger sind „Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler", die im „Theater in der Königgrätzerstraße" zur Uraufführung gelangten. Aus zwei Gründen. Einmal überrascht die bühnentechnische Neuerung der Raumeinteilung und schnellen Verwandlungsmöglichkeit, die es gestattet, 42 Bühnenbilder im Verlauf einer Aufführung von 2½ Stunden Dauer zu zeigen, was für manche Oper von Belang ist. Hierüber wird noch ein anderes Mal ausführlich zu berichten sein. Zum anderen interessiert die melodramatische Ausgestaltung des Bühnenwerkes. Reinhardt und Bernauer haben E. Th. A. Hoffmanns Leben als frühe Erinnerungsgabe an seinen 100. Todestag bühnenmäßig in einer bunten Szenenfolge dargestellt, die ihre Kräfte und ihren Saft aus den „Kreisleriana" und anderen Erzählungen nimmt. So kommen

Gotische Choralnotation.
Lied Hugos von Montfort aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts.
Heidelberg, Univ. Bibliothek Pal. germ. 329.

die Lebensabschnitte zur szenischen Belebung, die sich an Bamberg, Dresden und Potsdam — hier spielt nach Meinhardt-Bernauers Fiktion das „Don-Juan"-Erlebnis — anknüpfen. Die weiblichen Genien dieser Epochen: Julia, Euphemia, Donna Anna fließen in einer Idealgestalt zusammen. Phantastisch tauchen aus dem Bühnendunkel die Bilder zu Kreislers wirrer Erzählung auf, der bald seinem treuen Freunde Theodor (lies: Hoffmann, also sich selbst) berichtend, bald in den Bildern der Erlebnisse handelnd und redend zu sehen ist. Daß der Text mit großem dichterischen Schwung geschrieben ist, kann man nicht eben behaupten, aber herrlich bildhaft ist Szene für Szene ausgestaltet. Der Blick des kundigen Inszenators war eben sicherer als die Hand des schreibenden Autors. Das interessanteste ist die begleitende Musik E. N. von Reznicek. Er gibt uns den Ariadnefaden in die Hand, mit dem wir durch die Wirrnis der Bilder und der Kreisler-Hoffmannschen Phantasien folgen können. Ein auch in den Streichern solistisch besetztes kleines Orchester, unterstützt von Harfe, Klavier, Celesta und Orgel ist das Material, mit dem er arbeitet, und zwar so plastisch, daß man jeder Entwicklung, wie jedem Sprung zu folgen vermag. Die Themen der einzelnen Gestalten sind einprägsam und erläutern jedes Wort. Unauffällig formen sich geschlossene Nummern, etwa im Undinen-Traum auf der Höhe vor Bamberg, in der orgiastischen „schwarzen Messe", bei der Opernprobe zur „Undine" oder in dem „Don-Juan"-Erlebnis. Die Notwendigkeit einer Begleitmusik tritt hier deutlich in die Erscheinung. Sie erfüllt ihren Zweck mit den einfachsten Mitteln, ist stets zur Hand, wenn sie erforderlich wird und hält sich zurück, oder verstummt gar, wenn sie entbehrlich. Die Lösung, die Reznicek hier für das Melodram gefunden hat, ist nicht nur restlos, sie kann für das moderne Bühnenwerk vorbildlich werden. — Beinahe hätten wir eine komische Oper gehabt, nach der wir schon so lange suchen. Diesmal lag es am Komponisten. Das Lustspiel „Kammermusik" ist erfolgsicher, das „Hofkonzert", von Heinrich Ilgenstein selbst als Opernlibretto daraus hergestellt, könnte es auch sein, wenn diesmal nicht Paul Scheinpflug versagt hätte. Seine Musik schwankt zwischen allen Stilgattungen, pflückt überall die Blumen und bindet Gänseblumen mit Chrysanthemen zu einem Strauß. Bald heiter wie Mozart, bald quintenreich wie Puccini sucht sie sogar „im fernen Lande" bei Lohengrin sich einzuschmeicheln. Scheinpflug hätte einmal alles vergessen müssen und nur eine komische Oper ohne Ambitionen schreiben sollen. Dem melodischen Liedersänger und sehr geschickten Instrumentator wäre es vielleicht gelungen. So denkt man bei dem liebenswürdigen Text an Leo Blech und Künnecke und ... bedauert. Denn was nützt mir die raffinierteste Instrumentierung, wenn sie nicht zur Sache paßt?

* * *

„Die Pfitzner-Woche" ... Eigentlich müßte sich Berlin schämen, ganze vier verschiedene Veranstaltungen eine „Pfitzner-Woche" zu nennen; denn was besagt die Uraufführung der Kantate als fünfter Abend, wenn noch der beabsichtigte sechste, ein Liederabend, wegen Erkrankung des Sängers ausfallen muß? ... Da saß vor etwa 20 Jahren im „Theater des Westens", als man dort noch Opern gab und Berlin sonst kein anderes Opernhaus als das „Königliche" hatte, der kleine bescheidene Mann am Dirigentenpult und bot dem großen Publikum ausgezeichnete Opernvorstellungen, deren ich mich noch heute mit großer Freude erinnere, weil sie mit wirklich feinem Verständnis geleitet wurden und der wechselnde Spielplan stets neue Anregungen brachte. Auch Neues kam heraus, etwa Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", dies graziöse musikalische Lustspiel, das zu schnell in Vergessenheit geraten ist. Und diesem Manne, der sich um Berlin weiß Gott verdient gemacht hat, bereitet man eine solche „Woche" als Dank. Wo war der Domchor? Pfitzner hat nämlich auch geistliche Chöre geschrieben! Wo unsere gemischten und Männerchöre? Ein edler Wettbewerb hätte sich entwickeln sollen! Jeder Chor hätte den anderen überbieten müssen, den Meister nach bestem Können zu ehren. Die populären Konzerte hätten sich wenigstens zu einem Teil dem Charakter der Festtage anschließen sollen! — Nichts von alledem. Staatsoper und „Anbruch" bestritten allein die vier Abende. Und in zu bedeutende Unkosten hatte sich auch die Staatsoper nicht gestürzt. Die zwei Pfitzner-Opern, die wir hier nun seit einiger Zeit auf dem Spielplan haben, „Palestrina" und „Christelflein", gingen an je einem Abend in Szene. Daß da früher noch andere, nicht minder bedeutende Opern entstanden sind, was man schon in der alten Auflage von Riemanns „Musiklexikon" nachschlagen kann, war entweder unbekannt oder schien der Mühe nicht zu lohnen. Jedenfalls glaubte man seiner Pflicht Genüge getan zu haben. Der „Anbruch" seinerseits gab zunächst einen „Kammermusikabend" mit dem Streichquartett (Op. 13), der Violinsonate (Op. 27) und dem Klaviertrio (Op. 8). Am Flügel saß der Komponist, im übrigen beteiligte sich das Anbruch-Quartett (Boris Kroyt, Heinrich Drobatschewsky, Erna Schulz, Ewel Stegmann). Schon an diesem Abend wurde Pfitzner sehr herzlich bedankt. Die wohltuend klare Art seiner feinlinigen Kompositionen wirkte befreiend. Das Hauptereignis aber bildete natürlich die Uraufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele". Aus den kurzen, stimmungmalenden Gedichten und Vierzeilern Eichendorffs ist dem schaffenden Künstler, der ursprünglich nur an eine zyklische Verbindung der Texte zu einem durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele geeinten Liederkreis dachte, das groß angelegte Chorwerk unter den formenden Händen erwachsen. Die inneren Beziehungen zwischen Eichendorffs Lyrik und Pfitzners Musik sind zu deutlich, um hier noch einmal hervorgehoben werden zu müssen, und auch die Naturseligkeit Pfitzners ist eine allgemein bekannte Tatsache, die durch seine polemisch-enthusiastischen Aeußerungen über Beethovens „Pastorale" auch den weitesten Kreisen bekannt geworden ist. Alles das findet in dieser Kantate herrlichsten Ausdruck, deren beide Abschnitte „Mensch und Natur", „Leben und Singen" symptomatisch für den ganzen Pfitzner genommen werden können. In breiter, strömender Melodienfülle gibt sich der Komponist der Sache hin, ganz in romantische Träumerei verloren. Meisterhaft sind vor allem die Chorsätze behandelt. Sie stellen mit das Schönste dar, was seit langem auf diesem Gebiet geschrieben ist und erreichen sowohl eine Kraft (an den Schlüssen) wie eine Innigkeit des Ausdrucks, die wenigen sonst eigen ist. Bei der Uraufführung gab es stürmischen, herzlichen Beifall, wie man ihn nur ganz selten erlebt. Das dankte Pfitzner seinem ernsten Wort in ernster Zeit, aber auch der außergewöhnlich guten Aufführung unter Selmar Meyrowitz mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kittelschen Chor, dazu den Solisten, von denen Berta Kiurina, Maria Olszewska und Albert Fischer vor Fritz Krauß zu nennen sind.

Lothar Band.



Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 1: „Raumakustische, orgeltechnische und bauliturgische Probleme" (Untersuchungen am Dom zu Schleswig) von Johannes Biehle. — „Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus" von Robert Haas. — „Die Lieder Georg Rieges von Allendorf" (zur Geschichte der Monodie im 16. Jahrhundert) von Wilhelm Krabbe. — „Die formale Entwicklung der vorklassischen Symphonie" von Robert Sondheimer. — „Der metrische Taktfuß in der modernen Musik" von Ilmarie Krohn. — „Einführung in die gregorianischen Melodien", Selbstbericht von P. Wagner.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.
4. Jahrgang, Heft 5: „Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert" von Paul Nettl. — „Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts" von Arnold Schmitz. — „Ueber die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert" von Paul Mies. — Heft 6: „Die Symphonien Franz Becks" von Robert Sondheimer. — „Weltliche Musik des Stiftes Osseg (Böhmen) im 17. Jahrhundert" von Paul Nettl. — „Beethovenstudien" von Albert Leitzmann. — „Aus rheinischen Jugendtagen" von Max Friedländer. — „Eine neue Begründung der musikalischen Logik" von Karl Blessinger.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.
49. Jahrgang, Heft 8: „Zur Berliner Neueinstudierung des Barbier von Bagdad" von Fritz Stiedry. — „Der Fall Weingartner" von Paul Schwers. — Heft 9: „Friedrich Kiel" von Gustav Beckmann. — Heft 10: „Eine Wissenschaft der lebendigen Musik" von Franz Landé. — Heft 11: „Notenbild und Intellekt" von Albert Jarosy. — Heft 12: „Auf dem Wege zur Musik des Okkultismus und der Neuklassizität" von Edmund Uhl. — Heft 13: „Zum Brahms-Gedenktag" von Dr. Ludwig Misch. — „Mein Unterricht bei Brahms" von Ed. Behm. — „Brahms und Wagner" von Wilhelm Altmann. — Heft 16: „Die Entstehung der Kompositionsformen" von Dr. Alfred Helle. — „Caruso und Battistini" von Curt Brache.

Der Chorleiter, Halbmonatsschrift für die Reform der Vokalmusik und die Bestrebungen der Chorleiter, Hildburghausen.
3. Jahrgang, Heft 3/4: „An die Chorleiter vom Deutschen Arbeitersängerbund" von Georg Otto Kahse. — „Die Sicherung edler, klassischer Gesangskunst durch die Lösung der Stimmwechselfrage" von Rosebery d'Arguto. — „Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs" (Fortsetzung) von Hellmuth Thierfelder.

Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege, Dortmund.
17. Jahrgang, Heft 2: „Gesangunterricht und Kunsterziehung" von Fritz Sporn.

Kirchenmusikalische Blätter, Nürnberg.
3. Jahrgang, Heft 5: „Zur Einführung in Bachs Passionsmusik" von Dr. H. Weber. — „Ueber Posaunenchöre" (II) von Pfarrer Bauer. — „Was für den kirchlichen Gemeindegesang eingeschlossen und was ausgeschlossen bleiben soll" von Pfarrer Zahn. — Heft 6: „Dem Andenken Deßlers". — „Ein Passionsänger" von Karl Eichner. — „Zur Einführung in Bachs Passionsmusik" (II) von Dr. H. Weber. — Heft 7/8: „Johannes Brahms" von Prof. Volkmann.

Melos, Monatsschrift für Musik, Berlin.
3. Jahrgang, Heft 2: „Offener Musikbrief von Ferruccio Busoni" an den Herausgeber. (Busoni rückt in diesem Brief sehr deutlich von der bisher im Melos gepflegten Geistesrichtung ab. Ein

paar Sätze aus seinem Schreiben seien zitiert: Ich habe bereits einige Male angedeutet, erwähnt, daß in unserer Kunst der Geist, das Können und der Gehalt für die Schätzung und das Bestehen des Werkes maßgebend sind. Heute ist unter den Kritikern fortschrittlicher Haltung eine Verwechslung großgezogen worden, die nicht nach dem Werte eines Stückes, sondern nach dessen Richtung unterscheidet; gute Sachen älterer Richtung verwirft, schlechte Erzeugnisse neuesten Gebarens verkündet. — Die Unterscheidung dieser Kritiker betrifft die Lebenden, und unter diesen wird messerscharf Gealtertes und Gegenwärtiges getrennt, jenes abgelehnt, dieses proklamiert. Nun ist ein Stück nicht deshalb gut, weil es neu ist, und (dies ist das Lustige) es ist nicht deshalb neu, weil es ohne Form und Schönheit auftritt. Es gibt drei Handhaben des Neo-Expressionismus: die Harmonik, die Hysterik, die Temperament-Gebärde. — Die Harmonik kann nicht anders als von den uns zur Verfügung stehenden zwölf Halbtönen schöpfen: alle möglichen Kombinationen sind versucht und angewandt worden. Charakteristisch bleibt nur die Entfernung der Konsonanz und die Unauflösung der Dissonanz. Damit ist die Harmonik als Ausdrucksmittel verkümmert und auch die Individualität des Autors verwischt: mir wenigstens klingen alle neo-expressionistischen Harmoniegebilde gleich, welchen Komponistennamen sie auch tragen. Namentlich sind es die übermäßige Oktave und die Quartintervalle, denen man überall begegnet. — Die „Hysterik" stützt sich auf kurze unzusammenhängende Formeln des Seufzens, des Anlaufnehmens, der eigensinnigen Wiederholung von einem oder mehreren Tönen, des Verklingens, des Anschlagens höchster Höhe und tiefster Tiefe, der Luftpausen und des Häufens verschiedener Rhythmen innerhalb eines Taktes: Alles brauchbare Ausdrucksmittel, sofern sie innerhalb einer Konstruktion ihren Platz angewiesen bekommen. — Die „Temperament-Gebärde" äußert sich vorzüglich im Orchestersatz, dem eine Schein-Polyphonie noch mehr Unruhe aufdrückt. — Im ganzen ist dieses aber bezeichnend, daß alle Mittel und Formeln von Beginn des Stückes an sofort in ihrer stärksten Heftigkeit auftreten und verbraucht werden, so daß für einen besonderen Akzent im Verlaufe des Gebildes jede Möglichkeit vorweggenommen ist. — Im allgemeinen noch ist ein Verleugnen an Stelle eines Bereicherns an der Tagesordnung: scheinbar wird an der getanen Arbeit weiter geknüpft; in Wirklichkeit aber die getane Arbeit gesprengt, so daß zum gedachten neuen Ausgangspunkt kein vermittelnder Weg führt. — Die neue Harmonik aber könnte nur auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entstehen und eine Berechtigung ihres Erscheinens dokumentieren: dieses fordert eine strenge Schulung und eine überlegene Beherrschung der Melodik. Dieses System schlösse nicht aus, daß man die überlieferten harmonischen Wendungen beibehielte, wo sie am Platze stünden, wo sie einen Kontrast hervorrufen könnten; schlösse nicht aus, daß man für einfache Gedanken einfache Formeln benützte. Und es ist fürwahr ein Unterschied, ob man einen schlichten „Guten Morgen" in Musik setzt, oder einen ironischen oder gar feindselig empfundenen Gruß. Es ist unvernünftig, einem schlichten „Guten Morgen" eine unschlichte Harmonie unterzulegen. Den Einwand, daß späteren Ohren auch das schlicht erscheinen dürfte, was unserem Gehör heute befremdend klingt, habe ich mir selbst vorgesagt. Nur, daß auf diesem Wege die Möglichkeit jeder Differenzierung genommen wird. — Ich weiß auch, daß ich durch meinen kleinen Band „Entwurf einer neuen Aesthetik" viel Mißverständnis heraufbeschworen habe. Ich widerrufe keinen Satz, der darin steht, wehre mich aber gegen gewisse Auslegungen meiner Sätze. Mit Freiheit der Form meinte ich nie Formlosigkeit, mit Einheit der Tonart nicht eine unlogische und ziellose Kreuz- und Quer-Harmonik, mit Recht der Individualität keine vorlaute Aeußerung irgend eines Stümpers. — Wenn ein Arzt zum Genuß des Weines rät, so will er nicht, daß der Patient ein Säufer werde. — Die Anarchie ist nicht mit dem Zustande der Freiheit zu identifizieren, weil in der Anarchie jedes Individuum vom anderen bedroht wird. Großherzigkeit sei nicht Verschwendungssucht und zwanglose Liebe keine Prostitution. Und wiederum: Ein guter Einfall ist noch keine Kunstschöpfung; ein Talent noch kein Meister; ein Samenkorn, wie kräftig und fruchtbar es auch sein möge, noch lange keine Jahresernte.) — „Die Kunst der Variation im Klavierunterricht" von August Halm. — „Zeitgenössische Musik in England" von Edward Dent. — „Die Aufgaben des instrumentenkundlichen Unterrichts" von Curt Sachs. — „Vom Musikalischen in der bildenden Kunst und Natur" von Oswald Herzog.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.

65. Jahrgang, Heft 3/4: „Artur Nikisch, der Mensch und Künstler" von Hans F. Schaub. — „Tonaler Organismus und Tonsystem" (Schluß) von Paul Carrière. — Heft 5/6: „Unsere Zukunft" von Hans F. Schaub. — „Pädagogische Streiflichter" von Fritz Vogel.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.

23. Jahrgang, Heft 9—12: „Kapellmeistergeschichten" von E. N. von Reznicek. — Heft 13/14: „Längstgebräuchliche 1/9-, 1/8-, 1/7-, 1/4-Töne, ein Beitrag zum Problem der Tonvorstellung" von Hermann Stephani.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.

80. Jahrgang, Heft 9: „Nicolo Paganini, seine Bedeutung für die Musikwelt" von Florizel von Reuter. — Heft 11: „Paul Juon" von Karl Westermeyer. — Heft 12: „Eine unbekannte Uebersetzung des Mozartschen Champagnerliedes" von G. R. Kruse.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.

89. Jahrgang, Heft 5: „Messe und Musik" von Franciscus Nagler. — „Die Messe der Musen" von Wilhelm Eule. — „Musikschaffen und Instrument" von Kurt Sachs. — Heft 6: „Nützt das Dilettanten-Orchester?" von F. Specht. — „Die Siebenbürger Sachsen und die Künste" von Hel. Burmaz. — „Die Musikpflege der Siebenbürger Sachsen" von R. Burmaz. — „Zum Thema: Die Anwendung der Fermate im protestantischen Choral" von Alfred Heuß. — Heft 7: „Was kann Brahms uns heute bedeuten?" von Alfred Heuß. — „Brahms' Gesang der Parzen" und „Ophüls' Brahms-Erinnerungen" von W. Niemann. — „Ueber Brahms' Geigensonaten" von F. X. Pauer. — Heft 8: „Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks" von W. Kahl. — „Zur Förderung des lebenden Komponisten" von Georg Göhler.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.

10. Jahrgang, Heft 1/2: „Die thematische Entwicklung in Anton Bruckners V. Symphonie" von Armin Knab.

Der Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik, Prag.

2. Jahrgang, Heft 2: „Musik in China" von Robert Lach. — „Stravinsky" von E. Wellesz. — „Der Tanz" von O. Bie. — „Musik und Sexualität" von G. Klaren. — „Dvořák-Memoiren" von M. Kaufmann. — Heft 3: „Komik und Humor in der Musik" von Theodor Veidl. — „Die erste komische Oper in Prag" von Paul Nettl. — „Stammbaum der musikalischen Komödie" von Erich Steinhard. — „Das Groteske in der neueren Musik" von Richard Specht. — „Komische Figuren der Smetana-Oper" von Zdenek Nejedlý.

Le Ménestrel, Paris.

84. Jahrgang, Heft 11: „Evolution et Tradition" (bei Gelegenheit der Aufführung von Schönbergs „Pierrot lunaire") von Ch. Koechlin. — Heft 12: „Die russische Musik und Berlioz" von A. Boschot. — Heft 15: „Die bretonischen Volkslieder und ihr Schicksal" von E. Schneider. — Heft 17: „Um Bruckner" von Jean Chantavoine. (Eine auf sehr feinen psychologischen Erkenntnissen ruhende Abhandlung.) H. H.

Armonia (Monatliche Rundschau), Fiume.

1. Jahrgang, Heft 6: „Musik im alten Griechenland" von F. X. Pauer. — „Das fiumanische Volkslied" von F. X. Pauer.

Il Pianoforte (Rundschau für musikalische Kultur), Turin.

3. Jahrgang, Nr. 2: „Umwandlung in der Wertschätzung des Pianoforte" von Bastianelli. — „Anton Bruckner" von F. X. Pauer. — Nr. 3: „Brahms" (Zur 25. Wiederkehr seines Sterbetages) von Vitt. Gui. — „Der Pianist Martucci und sein Lebenswerk" von L. Perracchio. — „Igor Stravinsky" (Würdigung der Werke, Angabe der im Drucke erschienenen Kompositionen des in letzter Zeit mehr und mehr von sich reden machenden russischen Tonsetzers. Stravinsky ist 1882 in Petersburg geboren, wollte Jura studieren, entschloß sich aber nach einer auf deutschem Boden erfolgten zufälligen Begegnung mit Rimsky-Korssakow die Komponistenlaufbahn einzuschlagen. Lebt abwechselnd in Paris, London und Morges am Genfer See) von A. Cimbro.

Musica d'oggi, bibliographisch-kritische Monatsrundschau, Mailand.

Jahrgang 4, Heft 1 und 2: S. di Giacomo schreibt einen kurzen, interessanten Aufsatz über die S. Casa di Annunziata in Neapel. Auf Grund archivalischer Durchforschungen werden über die Schola cantarum der Annunziata und mehrere ihrer bedeutendsten Meister vorläufig kurze Notizen gegeben, die geeignet sein können, auf ein bisher ziemlich dunkel gebliebenes Gebiet Licht zu werfen. Es handelt sich in der Hauptsache um Musiker des Cinquecento. — Die neuere Forschung kommt zu dem Ergebnis, die Legende von Palestrinas weltfremdem Künstlertum gründlich zu zerstören. Alberto Cametti bringt in der Rivista musicale italiana (zitiert in der Musica d'oggi) den Beweis, daß der große Meister ein sehr praktisch veranlagter Geschäftsmann war. Es sind Dokumente gefunden worden, die sich auf geschäftliche Abmachungen zwischen Palestrina und seiner zweiten Frau beziehen. Besonders bezeichnend für die Stellung des Künstlers im sozialen Leben ist die Tatsache, daß Palestrina zurzeit seiner zweiten Verheiratung (mit einer recht wohlhabenden Römerin) einen Handel mit Pelzen betrieb. Cametti kündigt eine eigene Arbeit über diese Tatsache an. — Albinati gibt eine Aufstellung über Erstaufführungen italienischer Opern im vergangenen Jahre. Im ganzen werden 53 Werke angeführt, darunter allerdings auch Operetten und Vaudevilles. — Im 2. Heft beschäftigt sich A. Cametti mit einem Lehrkontrakt aus dem Jahre 1591: Bernardino Nomino verpflichtet sich, den Alexandro Costantini zum Sänger und Kontrapunktisten innerhalb sechs Jahren auszubilden. — Ueber „Musik

und Mystizismus" stellt Fr. Santoliquido seine Betrachtungen an. Ein Musikstück ganz neuen Datums „La morte profumata" (!) von Carabella beweist, daß die jüngste Richtung ihre Absonderlichkeiten lustig weiter betreibt.

La vita musicale dell' Italia d'oggi, Turin.
enthält den Bericht über den 1. Italienischen Musikkongreß (11.—16. Oktober 1921 in Turin). Der Kongreß befaßte sich besonders eingehend mit Reformfragen der musikalischen Erziehung. Florenz wird Versammlungsort für den nächsten Kongreß sein.

Musical Courier, Neuyork.
43. Jahrgang, Februar 1922: Diese außerordentlich umfangreiche, ganz nach Art der großen illustrierten englischen oder amerikanischen Blätter aufgemachte Wochenschau ist in der Hauptsache ausgesprochenes Reklameblatt für eine Unzahl von Künstlerinnen und Künstlern, die gegenwärtig ihr Glück in Amerika versuchen. Eine förmliche Ueberschwemmung mit Künstlervolk aus der alten Welt hat Amerika heimgesucht. Die Zahl der Russen, Deutschen, Franzosen usw., lauter regen Mitbewerbern um Lorbeer und Dollars, grenzt ans Märchenhafte. A. E.



Kunst und Künstler

— Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in der Pfingstwoche vom Sonntag, den 4. Juni (Pfingstsonntag) ab in Düsseldorf statt. Zur Aufführung werden gelangen an Orchesterwerken: Karl Horwitz: Symphonische Ouvertüre für großes Orchester; Alois Haba: Symphonische Fantasie für Klavier und Orchester; Ewald Straeßer: V. Symphonie, G dur; A. v. Webern: Passacaglia für großes Orchester; Emil Peeters: Symphonische Musik für Kammerorchester, Soloviolíne und eine Sopranstimme; Georg Graener: II. Symphonie; an Chorwerken: Viktor Merz: „Natur", Hymnus für vier Solostimmen, gemischten Chor und großes Orchester; Manfred Gurlitt: Drei Szenen aus der musikalischen Legende „Die Heilige"; Max Reger: Der 100. Psalm; an Kammermusik: Karl Pisk: Sonate für Violine und Klavier; W. v. Bartels: Lieder für Bariton; J. Horenstein: Lieder für Sopran; Arthur Schnabel: Streichquartett; Wilhelm Knöchel: Streichquartett, G dur; Philipp Jarnach: Sonate für Flöte und Klavier; A. Jemnitz: Lieder für Baß; Max Reger: Klavierquintett c moll (nachgelassenes Werk; Uraufführung); Opern: Karl Ehrenberg: „Anneliese"; Hans Sommer: „Der Waldschratt".

— Ein Händel-Fest findet in Halle a. S. in den Tagen vom 25.—28. Mai d. J. statt, und zwar nach folgendem Programm: Die Robert-Franz-Singakademie bringt die beiden Oratorien „Semele" (Bearbeitung von Rahlwes) und „Susanna" (Bearbeitung von Schering) mit dem Stadttheaterorchester unter Leitung von Alfred Rahlwes. Das Stadttheater führt die Oper „Orlando furioso" auf; ferner finden statt ein Kirchenkonzert des Stadtsingchores (Leitung: Chordirektor Karl Klanert) mit Vokal- und Instrumentalwerken vorhändelscher Meister und mit dem Händelschen Anthem „Herr, mach dich auf" und einem Orgelkonzert Händels, ein Kammerkonzert des Halleschen Händel-Vereins (Oboen-Trio, Sonaten für Violine und Gambe, Cembalostücke, Lucretia-Kantate, Kammerduett u. a.), ein Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters unter Leitung von Georg Göhler (Ouvertüre und Ballettmusik aus „Alcina", Wassermusik, Concerto grosso u. a.), Händel-Vortrag von Prof. Schering, Festgottesdienst mit Predigt und liturgischer Ausgestaltung in der Marktkirche. Von besonderem Interesse wird sodann eine Händel-Ausstellung in der Moritzburg sein. Die ganze deutsche Kunstwelt nimmt bereits lebhaften Anteil an dem Feste, und auch das Ausland regt sich. Aus England liegen schon mancherlei Anmeldungen vor; ja, ein englischer Musikfreund stellte dem Festausschuß eine namhafte Summe zur Verfügung. Kl.

— Das Stadttheater in Kassel veranstaltet vom 16.—23. Mai ein Brahms-Fest. Mitwirkende: Lotte Leonhard (Hamburg), Maria Olszewska (München), Fritz Windgassen (Kassel), Kammersänger Julius von Raatz-Brockmann (Berlin), Edwin Fischer (Berlin) Klavier, Edgar Wollgandt (Leipzig), Violine, Julius Klengel (Leipzig), Violoncello, das Leipziger Gewandhausquartett, Organist Möller (Kassel). Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Robert Laugs, das zweite der Festkonzerte wird Generalmusikdirektor Abendroth aus Köln dirigieren.

— Das 92. Niederrheinische Musikfest findet in den Tagen vom 8.—14. Juli d. J. im Opernhaus zu Köln statt.

— In Kolberg soll in den Tagen vom 4.—7. Juni das Zweite Pommersche Musikfest stattfinden. Mitwirkende: das Berliner Blüthner-Orchester unter Leitung von Camillo Hildebrand, Konrad Ansorge, Walter Fischer (Orgel), Arnold Földesy, Mafalda Salvatini und Albert Fischer (Baß).

— Das unter Leitung von Dr. Bodo Wolf stehende Saarbrücker Moderne Musikfest findet in den Tagen vom 29.—31. Mai statt. Die Programme bringen fast nur Uraufführungen, und zwar Werke von Erich Anders (Köln), Jos. Eidens (Aachen), Stefan Frenkel (Berlin), Hermann Grabner (Heidelberg), Hermann Henrich (Koblenz), Mischa Szenkar (Saarbrücken). Erstmalig gelangen Partituren von Friedrich Klose, Arnold Schönberg und Richard Strauß zu Gehör. Mitwirkende sind außer den Komponisten Dr. Walter Georgii (Köln), Anna Maria Lenzberg (Düsseldorf) und das Wendling-Quartett (Stuttgart). Am zweiten Abend des Musikfestes liest Prof. Franz Schreker (Berlin) seine neueste, noch unvertonte Operndichtung „Memnon" vor.

— Die Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau, Schumanns Geburtsstadt, veranstaltet am 17. und am 18. Juni ihr erstes Schumann-Fest. Festdirigent ist Hans Pfitzner; als Solisten werden mitwirken: Felix Berber (Violinsonaten), Julius Klengel (Violoncellokonzert), das Rosenthal-Quartett (Spanisches Liederspiel), Dr. Ludwig Wüllner (Manfred), M. v. Pauer (Klavierkonzert), als Orchester die Zwickauer und Chemnitzer Stadtkapellen. Die Chöre werden von dem A cappella-Verein und dem Lehrergesangverein (Dirigent: Vollhardt) gestellt. Im Schumann-Museum ist eine Sonderausstellung von unbekannten Handschriften Schumanns. Die Gesellschaft hat jetzt den großen schriftstellerischen Nachlaß Schumanns, der viel völlig unbekanntes Material enthält, für das Museum angekauft.

— Der Deutschen Festspielstiftung in Bayreuth ist es gelungen, durch Ausgabe von Patronatsscheinen, die ein Anrecht auf vier Plätze in jeder Spielzeit zu ermäßigten Preisen gewähren, eine Garantie von 3 Millionen Mark aufzubringen. Es darf somit sicher damit gerechnet werden, daß die Festspiele im Jahre 1923 wieder aufgenommen werden.

— Johannes Haarklou, der Senior der skandinavischen Tondichter, konnte am 13. Mai seinen 75. Geburtstag feiern. Zu Söndfjord (Westnorwegen) geboren, kam er, obgleich sich seine musikalische Begabung schon frühzeitig regte, erst spät zur Berufs-Ausbildung seiner Fähigkeiten. Erste Lehrer wurden ihm die Organisten Chr. Cappelen und L. M. Lindeman; seine höhere Ausbildung genoß er 1873—75 in Leipzig, wo E. F. Richter, S. Jadassohn und H. Kretzschmar seine Lehrer waren, und später in Berlin unter A. Bungert, Fr. Kiel und K. A. Haupt (Orgel). 1880 wurde er Organist an der alten Akerskirche in Kristiania, eine Stellung, die er bis zu seiner Pensionierung vor zwei Jahren bekleidete; daneben leitete er von 1885—88 volkstümliche Symphoniekonzerte, war auch lange Jahre Kritiker der „Morgenposten". Als Tonsetzer ist Haarklou ein Schüler der Schumann und Mendelssohn. In seinen neueren Werken modernisiert er ihre Ausdrucksweise; wie die meisten anderen norwegischen Meister verquickt er sie aber mit der musikalischen Volkssprache seiner Heimat. Zu der Problematik unserer Tage kennt er keine Beziehung. Sein Lebenswerk besteht aus fünf Opern, wovon die meisten in Norwegen oft gegeben wurden, einem Oratorium, vier Symphonien und sonstigen Orchesterwerken, je einem Klavier- und Violinkonzert, einer Violinsonate, Klavier- und Orgelwerken, Liedern usw. Klavier- und Orgelwerke sowie Lieder sind in nordischen Musikverlage erschienen, der größte Teil seiner anderen Werke (mit Ausnahme der Opern) bei Gebr. Reinecke in Leipzig, die Orchesterwerke in Partitur und Stimmen. Der Klavierauszug des Oratoriums „Die Schöpfung und die Menschheit" ist zurzeit ebenda im Stich. Dr. M. U.

— Prof. Ernst Wendel, der Leiter der Bremer philharmonischen Konzerte, ist vom Senat zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Robert Fuchs, der Altmeister der Wiener Tondichter, feierte am 15. Februar seinen 75. Geburtstag. Fuchs ist durch seine Serenaden für Streichorchester bekannt geworden. (Wir werden demnächst einen biographischen Artikel über ihn von Prof. Wenzl veröffentlichen.)

— Die Gewandhausdirektion in Leipzig hat dem städtischen Orchester (Theater- und Gewandhausorchester) mitgeteilt, daß ihm von jetzt ab ein Mitberatungsrecht bei der Wahl der Kapellmeister und auch bei der Verlängerung von deren Verträgen zugestanden wird. Damit ist ein Wunsch des Orchesters erfüllt und der Konflikt, der sich aus Anlaß der Verpflichtung Furtwänglers ergeben hatte, zufriedenstellend beigelegt.

— „Der Tanz der Maja", eine einaktige Oper von Kurt Stiebitz, gelangte am 17. Mai in Göttingen zur Uraufführung. Der Komponist ist Schüler der Berliner Hochschule für Musik, wo er 1914 und 1917 durch Preise ausgezeichnet wurde. Den zweiten, den Meyerbeer-Preis, erhielt er für die jetzt zur Aufführung gelangte Oper. Er ist Schüler von Gernsheim und Richard Strauß, dessen letzter Schüler er gewesen ist. Im Druck sind bereits eine Anzahl Lieder erschienen; ein Melodram: „Die Weise von Liebe und Tod" erlebte jüngst ihre Uraufführung in einem Konzert des Berliner Tonkünstlervereins und wurde sehr beifällig aufgenommen. Ferner liegen im Manuskript zwei weitere Opern vor.

— Ein neues Orchesterwerk von Dr. Hermann Grabner (Heidelberg), Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, erlebte kürzlich in Elberfeld seine Uraufführung mit ganz außerordentlichem Erfolg. In nächster Zeit kommt bei dem modernen Musikfest in Saarbrücken durch das Wendling-Quartett ein Präludium und Fuge für Streichquartett von Grabner zur Aufführung, ebenso sind Werke von ihm für das diesjährige Donaueschinger Kammermusikfest in Aussicht genommen.

— Der Dieb des Glücks, eine heitere Oper (Schelmenspiel) in drei Akten von Bernhard Schuster, ist vom Intendanten Dr. Karl Hagemann für das Staatstheater in Wiesbaden angenommen worden und wird im Herbst 1922 seine Uraufführung erleben.

— August Große-Weischede (Bochum), der Komponist der Kirchenoratorien „Der Erlöser", „Johannes der Täufer" und „Luther", wurde anläßlich seines 50jährigen Organistenjubiläums in der evangelischen Altstadtgemeinde Bochum in Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik zum Kirchenmusikdirektor ernannt. M. B.

— Bei dem Internationalen Preisausschreiben für Kammermusik des Circolo degli Artisti in Turin hat das Preisrichterkollegium die fünfsätzige „Chinesische Legende" für Kammerorchester Op. 44 von Hans-Nino Neidhardt zur Uraufführung angenommen.

— Zum leitenden ersten Kapellmeister des Mannheimer Nationaltheaters wurde Herr Erich Kleiber, der musikalische Oberleiter der vereinigten städtischen Theater in Düsseldorf und Direktor der Barmer Konzertgesellschaft, bestellt. Er wird zugleich Dirigent der Akademiekonzerte sein.

— Rudolf Schulz-Dornburg, der Bochumer Städtische Musikdirektor, leitete jüngst auf Einladung hin Symphoniekonzerte der Hamburger Philharmoniker, im Leipziger Gewandhaus und im Frankfurter Museum. An allen drei Stellen war ihm gleichstarker Erfolg bei der Presse und beim Publikum beschieden.

— Kapellmeister Walter Beck wurde an das hessische Landestheater in Darmstadt verpflichtet.

— Musikdirektor Markus Stahl, ein Schüler F. Mottls, brachte in einem außerordentlichen Konzert des Cäcilienvereins in Speyer Wolf-Ferraris „La Vita Nuova" zur Aufführung und verhalf dem Werke zu einem beispiellosen Erfolg. Als Solisten wirkten mit Frau Henny Arlo-Schlesinger (Sopran), Mannheim, und Herr R. Weyrauch vom Landestheater Karlsruhe; den instrumentalen Teil bestritt das Pfälzische Landessymphonieorchester.

— Der bekannte Geiger Alfred Pellegrini (Dresden) hat in letzter Zeit mit Violinkonzerten in Deutschböhmen und Westfalen, sowie mit textlich-musikalischen Erläuterungen von Wagners Tondramen große Erfolge gehabt.

— Sigrid Onegin fand mit Konzerten in italienischen und tiroler Städten begeisterte Aufnahme.

— Dr. Paul Kuhn-Mannheim (Tenorbuffo) wurde nach erfolgreichem Gastspiel an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

— Nach einem außergewöhnlich erfolgreichen Gastspiel als Tamino in Mozarts „Zauberflöte" ist der Züricher Tenor Max Hirzel für fünf Jahre an die Dresdner Staatsoper verpflichtet worden.

— Ein Madrigalchor wurde in Halle a. S. von Dr. Hans Kleemann gegründet. Die Vereinigung, welche über gute Stimmen verfügt, führte sich mit einem wertvollen Programm (alte Meister des Madrigals und Brahms) vorteilhaft ein und erscheint berufen, eine Lücke im Musikleben der alten Saalestadt auszufüllen. Kl.

— Fritz Krakow, Schüler des akademischen Instituts für Kirchenmusik in Charlottenburg, hat in Gumbinnen einen Madrigalchor zur Pflege weltlicher und geistlicher a cappella-Musik gegründet. Der Chor konzertierte bisher an mehreren Orten Ostpreußens mit großem Erfolge. Er beabsichtigt, im kommenden Herbst eine größere Konzertreise durch die abgeschnittene Ostprovinz zu unternehmen.

— Der Gründer des Palestrinavereins München Komponist Gottfried Rüdinger hat seine Tätigkeit als Leiter der a cappella-Aufführungen des Palestrinavereins niedergelegt. Der Verein ernannte seinen idealen Gründer und eifrigsten Förderer zum Ehrenmitglied. An Stelle Gottfried Rüdingers wurde der Studienprofessor für Musik Johannes Pfeifer gewählt.

— Bei Gelegenheit des diesjährigen Tonkünstlerfestes in Düsseldorf wird die Firma Grotrian Steinweg auch ihre Flügel mit homogenem Resonanzboden erneut zur kritischen Prüfung für die Fachwelt vorführen. Näheres über Tag, Stunde und Ort der Vorführung wird noch bekanntgegeben werden.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der langjährige Kapellmeister am Kölner Opernhaus, Franz Weißleder, ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

— In Budapest ist im Alter von 59 Jahren Georg Anthes, der frühere berühmte Tenor der Dresdener Staatsoper, gestorben.

— Dr. Richard Batka, der ausgezeichnete österreichische Musikschriftsteller, ist in Wien, 54 Jahre alt, gestorben. Batka ist vor allem durch eine Reihe selbstverfaßter oder übersetzter Opernlibretti und durch seine Allgemeine Geschichte der Musik bekannt geworden. Er war musikalischer Redakteur am Kunstwart und Begründer und Leiter des Dürerbundes. Aus seiner stattlichen Zahl von Veröffentlichungen sei noch die Herausgabe von J. S. Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach genannt. (Wir werden Batkas in einem besonderen Artikel gedenken.)

— In Braunschweig ist am 28. April der Komponist und Musikgelehrte Hans Sommer gestorben. Sommer, eigentlich Hans Friedrich August Zincke, stand im 85. Lebensjahr. Zahlreiche Lieder und eine Reihe von Opern haben Sommers Namen als Komponisten bekannt gemacht. Mit Strauß, Schillings und Rösch begründete er die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer". (Auf sein Leben und Schaffen werden wir ausführlicher zurückkommen.)

— Franz Mannstaedt, der Oberspielleiter der Bochum-Duisburger Oper, der in Gemeinschaft mit Dr. Saladin Schmitt mit viel Erfolg für eine Regiereform tätig war, ist plötzlich infolge einer doppelseitigen Lungenentzündung aus seiner vielversprechenden Tätigkeit hinweggerafft worden. Zum Gedächtnis des Verstorbenen veranstaltete Intendant Dr. Schmitt um die Sonntagmittagstunde im Duisburger Stadttheater eine öffentliche Trauerfeier. Die zahlreich erschienenen Verehrer des Heimgegangenen lauschten in stiller Wehmut dem eindrucksvollen Nachruf Schmitts, welchem sich die durch Karl Siebolds Mund verkündeten Dankes- und Gelöbnisworte des gesamten Theaterpersonals anschlossen. Das städtische Orchester kleidete seine Gefühle und Empfindungen in den Trauermarsch aus Beethovens „Eroica", und der Opernchor bereitete den rechten Stimmungsboden mit Weisen aus Glucks „Orpheus" gleichzeitig des Gesamtwerkes gedenkend, mit dem sich der junge Regiekünstler so erfolgreich einführte. Deklamation und Sologesang paßten sich dem ernsten Inhalt der Feier künstlerisch wesensverwandt ein. M. B.

— Der bekannte, aus Prag gebürtige, Violinvirtuose und -pädagoge Franz Ondriczek ist im Alter von 63 Jahren in Mailand gestorben.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Im Aachener Stadttheater (Intendant Fr. Sioli) ist Walter Braunfels' „lyrisch-phantastisches Spiel: „Die Vögel" mit größtem Erfolge gegeben worden. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Kapellmeister Dr. Richard von Alpenburg. Der anwesende Dichterkomponist konnte an dem seinem Werke gezollten begeisterten Beifall teilnehmen.

Konzertwerke.

— Der in Köln lebende Komponist Dr. Hermann Unger hat im Auftrage der Stuttgarter Haaß-Berkow-Gesellschaft zu der deutschen Urfassung des „Jedermann" eine Musik geschrieben, welche anläßlich der Osterfestspiele im Kölner Gürzenichsaale ihre Uraufführung erlebte.

— In München kam eine Ouvertüre „Frau Aventiure" von Hermann Noetzel, dem Komponisten des „Meister Guido", durch Robert Heger zur Uraufführung.

— Eine Symphonie in einem Satz Op. 7 von Ernst Krenek brachte Hermann Scherchen mit den Philharmonikern in Berlin zur Uraufführung.

— Die II. Symphonie in A dur von Hans Maria Dombrowski gelangte in Stettin zur Uraufführung.

— In Berlin kamen kürzlich zwei neue Symphonien zur Erstaufführung, eine in d moll von Robert Heyer, die andere von Henriette v. Lenepp.

— Unter Leitung von H. Abendroth erlebte in einem Volkssymphoniekonzert eine Sinfonietta in e moll von Hans Haaß ihre Uraufführung.

— Im Berliner Tonkünstlerverein gelangten ein Sextett, Op. 35 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier von Max Laurischkus und ein Sextett derselben Besetzung Op. 36 a von Gustav Bumcke, außerdem eine dreisätzige Suite g moll für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabaß von Bruno Stürmer zur Uraufführung.

— Eine symphonische Dichtung „Hanneles Himmelfahrt" (Op. 5) von Dr. Hermann Ullrich erlebte in München unter Leitung Julius Rüngers ihre Uraufführung.

— In Darmstadt kam ein Variationenwerk für Violine und Klavier Op. 25 von Bodo Wolf zu erfolgreicher Uraufführung. Auch mit Liedern und Klavierbearbeitungen eigener Orchesterwerke erntete der Komponist reichen Beifall.

— Der Kirchenchor zu St. Petri in Bautzen, der vor 2 Jahren den ersten Teil von Paul Gläsers „Jesus" herausgebracht hatte, führte zum ersten Male unter Leitung seines Kantors E. Petzold am Karfreitag auch den zweiten Teil („Jesu Leiden, Tod und Auferstehung") auf. Unter den Solisten ragten Kammersänger Alfred Otto (Bariton) und Maria Lieschke (Sopran), beide aus Dresden, besonders hervor. Das Werk (bei C. F. Kahnt erschienen) machte einen tiefgehenden Eindruck. Am gleichen Tage fanden auch anderwärts Aufführungen statt.

— In einem Kirchenkonzert in Ehrenfriedersdorf kamen Orgelwerke des Komponisten Paul Krause zur ersten Aufführung.

Zur Beachtung!

Das 1. Juniheft (Nr. 17 vom 1. Juni 22) erscheint als Sonderheft aus Anlaß des diesjährigen Tonkünstlerfestes in Düsseldorf. Es wird auch zugleich der Erinnerung an den 200. Todestag Johann Kuhnaus, des großen Vorgängers Joh. Seb. Bachs, gewidmet sein. — Infolge des erweiterten Umfanges dieses Heftes kommt aus technischen Gründen die für Heft 17 bestimmte Musikbeilage erst in Heft 18 zur Ausgabe.

Schluß des Blattes am 27. April. Ausgabe dieses Heftes am 18. Mai, des nächsten Heftes am 1. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 4.—, im Ausland Mk. 8.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Düsseldorf als Kunststadt.

Von Dr. Hermann Unger.

Wenn in einer Chronik Köln als das „deutsche Rom" bezeichnet wird, so lockt dies, den Vergleich fortzuführen und nach einem, der Metropole benachbarten „Florenz" zu suchen: Düsseldorf. (Das sächsische „Elbflorenz" liegt unter gar zu fernem und andersgeartetem Himmel.) Wie jene toskanische Hauptstadt einer üppigen Provinz, wie „Fiorenza" eine Stadt der Blumen, ist Düsseldorf auch dem Fremden bekannt als Stadt der Gärten, die sich weithin ausbreiten durften in dem Augenblick, als der Charakter der Stadt als Festung fiel: wie mit Niederbruch der florentiner Ringmauern, so trat Düsseldorf, von seinem mächtigsten Förderer Kurfürst Johann Wilhelm als Festung geplant, 1811 in das Zeichen des Friedens: Napoleon begnügte sich nicht damit, die Festungsanlagen schleifen zu lassen, sondern befahl einen jährlichen Staatszuschuß zur schleunigen Vollendung der Promenaden. So ist Düsseldorf über hundert Jahre früher zur Stadt im modernsten Sinne geworden als Köln, das erst heute beginnt, anstelle des Festungsrayons einen Kranz von „Grüngürteln" anzulegen. Es ist, als müsse solche Geschichte eines Ortes mit dem innersten Wesen seiner Bewohner Zusammenhang haben. Denn auch im übertragenen Sinne ist Düsseldorf die Stadt der friedlichen, heiteren Lebensfreude, der absichtslosen, instinktiven Lebenskultur. Blumen überall, blühende Alleen inmitten der belebtesten Viertel, ein Geschmack in den Geschäftsauslagen, den man erst dann bewundern lernt, wenn man anderswo, sei es auch in Köln, die Neigung des Rheinländers zur bunten Wahllosigkeit bemerken mußte. In Düsseldorf noch geht heute alljährlich der Martinszug durch die Straßen: Kinder und Große mit Lampions an Stangen. In der städtischen Tonhalle dazu ein Fest für alle: im Kammersaal höchst ästhetischer Vortrag Eulenbergs, in den größeren Räumen Tanz, Film und Musik. Welche deutsche Stadt hat bisher das Problem der „Volksunterhaltung" gleich ideal gelöst?

So mußte diese Stadt, ganz wie jene italienische, den Schmuck- und Bildungssinn eines aufgeklärten Fürsten besonders anregen, so wie wir ein begabtes und liebenswürdiges Kind eher verwöhnen und eher an unsern höheren Interessen teilnehmen lassen, als ein unzugängliches. Und wie Florenz, so hat darum Düsseldorf seine kunstsinnigen Fürsten gefunden, die es verdiente: nichts ist dafür charakteristischer als die Stadtlegende von dem Reiterstandbild, welches die Bürger ihrem Liebling, dem Kurfürsten Johann Wilhelm, während seiner Abwesenheit errichteten, um ihn bei der Heimkehr damit freudig zu überraschen und zu welchem sie, als es am Metall zu fehlen begann, ihren eigenen Schmuck hergaben. Johann Wilhelm war solcher Huldigung wert: selbst in dieser Stadt geboren, von früh auf reich gebildet, dazu ein im besten Sinne „populärer" Mann, legte er den Grund zur künstlerischen Entwicklung Düsseldorfs. Im Jahre 1700 ließ er neben dem Schlosse ein Galeriegebäude errichten, in dem er wertvolle Stücke seines eigenen Besitzes und solche von Schlössern wie Kirchen seines Bereiches ausstellte. Rubens, Angelo, Corregio, van Dyck, Dürer, Rembrandt waren hier vertreten, und der Verfasser des Katalogs der alten Pinakothek zu München (wohin diese Sammlung 1805 leider verschleppt wurde) hatte recht zu behaupten: „Ich weiß nicht, ob sonst jemals eine Sammlung von so beschränkter Stückzahl in ähnlicher Gewähltheit und Bedeutung zusammengestellt worden ist." Noch heute reden Schnitzwerke an öffentlichen Gebäuden (so am königl. Arresthaus, am Marstall) von der feinen Kultur dieses Mannes, dessen Reiterstandbild, von Gabriel de Grupello gegossen, den alten Marktplatz schmückt. (Sein Schloß fiel 1872 mit Ausnahme des noch heute stehenden runden Turmes einem Brande zum Opfer.) Der Begründung der Gemäldegalerie folgte diejenige der Kunstakademie unter Johann Wilhelms übernächstem Nachfolger Karl Theodor 1767. Somit war der Rahmen geschaffen, in welchem sich ein bodenständiges Wachstum eigenen Kunstlebens entfalten durfte. Hatte noch Napoleon gemeint, aus der Stadt eine Missionsstätte französischen Wesens machen zu können, so bedurfte es nur seines endgültigen Sturzes, um 1816 unter König Friedrich Wilhelm III. ihren Charakter als deutsche Kunstpflegestelle zu befestigen: Peter von Cornelius wurde 1819 berufen, ein aus ärmlichen Verhältnissen hervorgegangener Sohn der Stadt, 1826 Wilhelm von Schadow, dem später in gleicher Eigenschaft als Leiter der Kunstakademie Bendemann, Peter Janssen und Fritz Röber folgten. Heute regiert an dieser Stelle Roetschau, während die seit 1896 bestehende Kunstgewerbeschule unter der Direktion des Peter Behrens steht.



Max Reger.
(Nach einer Radierung von Franz Nölken.)

Wie in München, so gruppieren sich auch in Düsseldorf um diese offizielle Akademie, mehr oder weniger im Zusammenhange mit ihr, mehr oder minder in Gegensatz, in Freundschaft oder Gegnerschaft Männer, deren Namen ihre Geltung nicht mehr zu erweisen brauchen, ebenso wie Jüngere, die nach neuen unerforschten Zonen streben: Schirmer, Lessing, Rethel, Sohn,

Deger, Camphausen, Andreas und Oswald Achenbach, von Gebhardt, te Peerdt, der Hildebrandts starrer Raumästhetik die des momentanen Sehakts entgegenstellte und damit zum Wortführer der deutschen Impressionisten wurde, Deusser, Klarenbach, Otto von Waetjen, selbst ein Kind der Stadt, Tanck, Nauen. Zahlreiche Ausstellungen privater oder offizieller Art vereinigen die Stilvertreter unserer Zeit: besonders die Galerie Flechtheim, die neuerdings eine Filiale nach Berlin absonderte, vermittelt seit Jahren solche Kunstschau: Lehmbrucks gesamter Nachlaß wurde hier gezeigt, Morgner, Böttcher, Bolz, Henseler, Macke, Seehaus, Heuser, Ophey, Carli Sohn. Mit Fug und Recht sagt Dr. Salmony im Kunstblatt: „In Düsseldorf lebt längst ein enger Kreis malerischer Kultur. Dort ist die wahre Akademie. In einer östlicheren Stadt würde das Temperament der Heimischen diese Verknüpfung verhindern. In Düsseldorf wirkt sie organisch". Eine Reihe von Zeitschriften halten solches künstlerisches Leben wach: „Das Kunstfenster", „Der Querschnitt", „Das Ey", „Das junge Rheinland"; der „Immermannbund" veranstaltet kunsthistorische und kunstästhetische Vortragsreihen. Natürlich setzt es da auch Kämpfe ab: so, wenn der „Bund für neue Kunst" (Aktivistenbund 1919) sich gegen die Arbeitsgemeinschaft bildender Künstler zur Wehr richtet, wenn Uzarski dem Maler Nauen den Austritt aus dem Vorsitz des „Jungen Rheinland" verwehren möchte, wenn man als Düsseldorfer die vom Reichskunstwart Redslob, der noch eben an der Düsseldorfer Akademie prinzipielle Worte gesprochen, angeblich geplante internationale Kunstausstellung nicht nach Köln lassen möchte. Denn noch immer ist der Kampf der Vater aller Dinge.



Max Reger.
(Nach einer Radierung von Franz Nölken.)

Neben den Malern die Dichter: Heinrich Heine wurde hier 1797 geboren, Immermann, Jurist wie E. Th. A. Hoffmann, leitete die Vorstellungen des alten Stadttheaters, Freiligrath lebte hier, die Goethe-Festspiele fanden ehrenvolle Nachbarschaft in den Musteraufführungen des Schauspielhauses unter Luise Dumont, die auch eine Hochschule für Bühnenkunst errichtete. An diesem Theater entstanden jene Einführungsmatineen, deren literarischer Niederschlag in Herbert Eulenbergs „Schattenbildern" vorliegt. Neben ihm lebten und wirkten hier Hermann von Böttcher, Hans Franck, der eine feingeistige Zeitschrift begründete „Die Masken", Adolf von Hatzfeld. Heine fand späten Nachwuchs in den rheinischen Spöttern Sternheim und Müller-Schlösser, dem Dichter des „Schneider Wibbel".

Und nun endlich zur Musik: die natürliche Anlage, die frische Urwüchsigkeit der rheinischen Stimmen mußte zur Bevorzugung des Chorgesanges führen; der hier wie in Köln an erster Stelle gedeiht: dort ist August von Othegraven, hier Matthieu Neumann sein Hauskomponist (Düsseldorfer Männerchor), Hiller wirkte hier als Dirigent, Mendelssohn, Schumann, Brahms erschien als Festspielgast. Unter Julius Buths und Otto Neitzel erwuchs ein fortschrittlich geleitetes Konservatorium, das heute Karl Panzner dirigiert, der im Wandel der Zeiten jugendlich frisch gebliebene geniale Chor- und Orchesterführer, vorbildlich in der stilvollen Zusammenstellung seiner Programme, der Musik der Alten gleich verständnisvoller Interpret wie der der Jüngsten. Die Oper, nach rasch überwundener Kapellmeisterkrise unter der Leitung Panzners und Kleibers, der freilich demnächst nach Mannheim gehen wird, eine Pflegestätte ernster Kunst, die Schrekers „Schatzgräber" herausbrachte, als man im größeren Köln noch kaum an Vorbereitungen dazu dachte. Eine Gesellschaft der Musikfreunde vermittelt die Bekanntschaft mit neuestem Schaffen in jenem Ibach-Saale, den Max Reger als das unübertroffene Ideal eines Kammermusikraumes bezeichnete.

Das letzte Niederrheinische Musikfest nahm noch Düsseldorf zum Festorte: unter Panzners Leitung hörte man Verdis Requiem, Tschaikowsky, Händels Krönungshymne, Haydn, Bach, Beethoven, Wagner, Bruckner, Strauß. Die Hoffmann-Onegin, Elly Ney, Noordewier-Reddingius, Kirchner, Krauß, Bronsgeest, Hubermann wirkten als Gäste. Die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins aber umgingen bisher das „deutsche Florenz" (1887 Köln, 1899 Dortmund, 1902 Krefeld, 1906 und 1914 Essen)!

Max Regers erstes Klavier-Quintett in c moll.

Begleitwort zu dessen Uraufführung anläßlich des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Düsseldorf (Pfingsten 1922) von Adalbert Lindner.

Die Werke großer Meister haben oft ihre merkwürdigen Schicksale. Wollte ich versuchen, den Schicksalsweg der obengenannten Regerschen Schöpfung durch ein einziges treffendes Beiwort kurz und bündig zu charakterisieren, ich fände hierzu wohl nur das Wörtlein „tragisch" brauchbar. Denn tragisch war der Anlaß ihrer Entstehung, tief tragisch die Tatsache, daß all die schönen Hoffnungen, die Reger in der Zeit seines schweren Ringens darauf gesetzt, unerfüllt blieben, tragisch endlich der Umstand, daß der Schöpfer sein Werk selbst nicht „gehört" hat, ja, daß es fast 25 lange Jahre auf eine würdige Uraufführung harren mußte.

Und doch handelt es sich hier durchaus nicht um eines jener posthumen Werke, auf das der Autor etwa mit Mißvergnügen geblickt, weil es ihm nach irgend einer Seite mangelhaft erschien, sondern um ein Opus, das, von der ersten bis zur letzten Note mit der bekannten Regerschen Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit und mit Aufgebot aller Schaffenspotenzen geschrieben, von seinem Schöpfer selbst auch in späterer Zeit als gut und wertvoll erachtet wurde. Der Allgemeine Deutsche Musikverein übt also mit Aufnahme dieses Regerschen Klavierquintetts in sein Festprogramm an einem früh vollendeten Großen unserer deutschen Kunst einen schönen ritterlichen Akt der Pietät, für den ihm gewiß alle Reger- und Musikfreunde herzlich dankbar sein werden.

Ich habe dieses Werk, ein kostbares Vermächtnis Max Regers an seinen alten Mentor, in meinem Buche: „Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens" bereits ziemlich eingehend beschrieben. Hier möchte ich teils wiederholend, teils ergänzend noch folgendes darüber bemerken:

Den eigentlichen Anlaß zur Schöpfung dieses großen, viersätzigen Klavierquintetts, das zwar die Widmung: „An Herrn Arthur Smolian" trägt, gab der Tod von Johannes Brahms, der am 3. April 1897 erfolgt war. Reger hatte in seiner früh erwachten Begeisterung für den Altmeister schon um die Mitte der neunziger Jahre, also ungefähr mit 23 Jahren, den festen Plan gefaßt, eine große Symphonie zu schreiben und sie Johannes Brahms zu widmen. Im Sommer 1896 muß diese Idee auch bereits feste Gestalt bekommen haben, denn in einem Reger-Briefe vom 19. Mai 1896 an mich findet sich folgende Stelle:

„Ich mußte lächeln, als ich Deinen Brief las wegen meiner h moll-Symphonie! Weißt Du denn noch nicht, daß die Aufführung einer Novität in Berlin (für Orchester) 500 M. an W . . . kostet? Und wie käme man dazu, eine Symphonie aufzuführen, die als letzten Satz eine Passacaglia hat, an die sich ein Trauermarsch schließt, eine Symphonie, die *ppp* verhallt und in h moll sogar geschrieben ist . . .

Einige meiner hiesigen Kollegen haben ja schon über die Orgelsuite, als sie noch Manuskript war, den Kopf geschüttelt; das Klavierkonzert ist ihnen zu toll — und auf die Symphonie hin werden sie mich wohl für verrückt erklären."

Diese Regersche h moll-Symphonie ist jedenfalls nur in der Idee vollendet worden, und die Skizzen dazu sind wohl nie über Wiesbadens Mauern hinausgekommen. Ich habe sie nie zu Gesicht bekommen, und heute dürften sie als verschollen gelten. — In den damaligen Briefen an mich findet sich leider auch keine Stelle, welche uns meldete, warum diese Symphonie in h moll, die mit der Widmung: „An Johannes Brahms" von Regers englischem Verleger Augener auf den Umschlägen verschiedener Reger-Werke bereits angekündet worden war, nicht zur Ausführung gekommen ist. Der hindernde Umstand wird höchst wahrscheinlich Regers Einjährig-Freiwilligen-Jahr gewesen sein, das die hier nötige Zeit und Geisteskonzentration zur Ausarbeitung und Fertigstellung des Ganzen versagte.
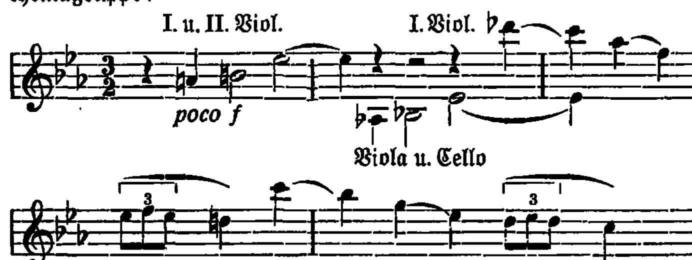
Da starb Johannes Brahms, und mit seinem Tode erwachten in unserem jungen Meister bald neue starke Schaffensimpulse. Gegen Ende seines Militärjahres (Herbst 1897) mußte er infolge eines Fußübels, das er sich durch einen Sturz über die Kasernentreppe bei Glatteis zugezogen, wochenlang das Zimmer hüten. Das war nun aber gute Schaffensgelegenheit, welche denn auch Ursache wurde, daß Reger dem geliebten Toten nun den Tribut des Dankes und der Verehrung geben konnte, der ihm dem Lebenden gegenüber leider versagt geblieben.

Der Entwurf zu diesem Kammermusikwerke findet sich in einem mir gleichfalls geschenkten Skizzenbuch, das mit Regers eigenhändigem Vermerk: „Entwürfe aus den Jahren 1897 bis 1901" versehen ist. Da das druckfertige Manuskript selbst auf seiner 97. Partiturseite den 3. Februar 1898 als Abschlußdatum enthält, so ist daraus mit Bestimmtheit anzunehmen, daß der ganze Entwurf des Werkes und vielleicht auch noch ein Teil der Ausarbeitung in die zweite Hälfte des Jahres 1897 fällt.
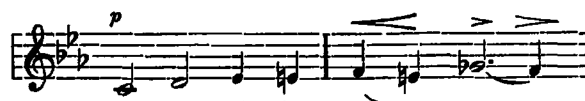
Als dann Reger im Sommer 1898 von Wiesbaden nach Weiden übersiedelte, brachte er das bereits für den Druck vorbereitete Manuskript mit, und nun begann für dasselbe erst der große enttäuschungsreiche Dornenweg. Er sandte es an eine ganze Reihe berühmter deutscher Verlagsfirmen, aber überall mit abschlägigem Bescheid. Er schickte es an verschiedene einflußreiche musikalische Kapazitäten, um auf Grund desselben Befürwortung in Erlangung einer entsprechenden künstlerischen Lebensposition zu erhalten (die Widmung an Arthur Smolian entsprang derselben Absicht) — vergebens. Des ewigen Hausierens endlich müde, ließ er es resigniert liegen — drei volle Jahre schlummern, bis er es an seinem Scheidetag von Weiden mir mit eigenhändigem Vermerk zum Geschenke machte. Später scheint er auch die Erinnerung an diese tiefbetrübende Lebensepisode endgültig ausgelöscht zu haben; denn niemals stellte er weder schriftlich noch mündlich an mich das Ansinnen, das Werk zu veröffentlichen. — Dies in kurzen Zügen das Wesentliche über des Werkes Entstehung und bisherigen Schicksalsweg.

Nachstehend will ich nun versuchen, auch eine gedrängte Analyse des Werkes zu geben. Dabei bin ich mir der großen Schwierigkeit meiner Aufgabe voll bewußt, denn auch die genaueste thematische Auseinanderlegung wird da nur ein schwaches, unvollkommenes Bild all der Schönheiten und Klangwunder zu geben vermögen, die in dieser Partitur dem staunenden Ohre vorbehalten sind. Zu einer eingehenden Zergliederung fehlt auch hier der Raum, weshalb ich mich im nachfolgenden nur auf die Angabe der wichtigsten Themen und die Art ihrer Verarbeitung beschränke.
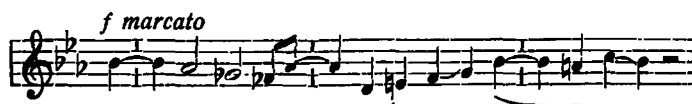
Der erste Satz ist ein klar und übersichtlich gearbeitetes, durchaus leidenschaftlich bewegtes Agitato mit folgender, nach einem markigen, vollgriffigen Einleitungstakt einsetzenden Hauptthemagruppe:



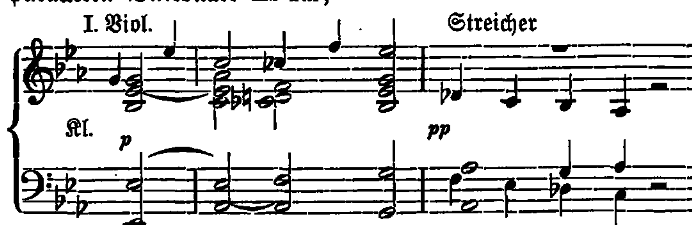
Aus diesem Anfangsthema, das die drei letzten Tonbuchstaben des Namens Brahms enthält, wird sofort klar, an welche Adresse das ganze Werk gerichtet ist. — Nach einer sehr gedrungenen, nur 13 Takte langen, aber dynamisch stark gesteigerten Durchführung dieser Themengruppe folgt ein Seitenthema, ebenfalls in c moll,



das, von der Viola vorgetragen und vom Cello und Klavier gestützt, von der 2. und 1. Geige in großem Zuge fortgesponnen und von einer freien Umbildung des Hauptthemas flankiert wird. — Vor Eintritt des 2. Hauptthemas erscheint dann noch ein breiteres Gebilde synkopischen Charakters:



das aber im Grunde genommen nur wie eine freie Umbildung obiger Themen aussieht. In ruhiger Weise und in sonoren, getragenen Akkorden im Streicherkörper leitet diese Episode sostenuto über zum zweiten Hauptthema des Satzes in der parallelen Durtonart Es dur,
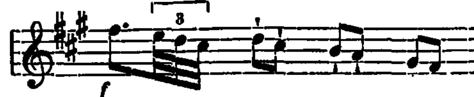


wobei der durchsichtigen, feinziselierten Klavierbegleitung eine schöne verklärende Rolle zufällt.

Nach einer wieder sehr einfach und prägnant gehaltenen Verarbeitung dieses Gedankens beginnt dann nach einem breiten Ritardando-Takt die eigentliche Durchführung, die das bisher vorgetragene Themenmaterial in freiester Weise ausgestaltet. Tonal merkwürdig ist hierbei die Ueberleitung nach fis moll, in welcher Tonart das Cello mit dem Thema



einsetzt und in der unter Verwendung eines weiteren Nebenthemas



auch verweilt wird bis zum Eintritt der Wiederholung des Hauptsatzes, der trotz des Abstandes beider Tonarten (fis moll — c moll) in harmonischer und rhythmischer Beziehung so natürlich und ungezwungen als möglich sich vollzieht.
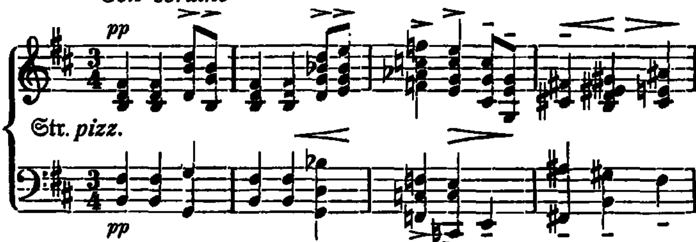
Im Skizzenbuch, in dem Reger diesen I. Satz entworfen hat, findet sich von da an keine Aufzeichnung mehr, und es ist daher anzunehmen, daß er das nun Folgende ganz frei in Partitur sofort rein niedergeschrieben, was aber um so mehr staunen macht, als dieser Abschlußsatz nicht etwa dem 1. Teile sklavisch nachgebildet ist, sondern in den Streicherstimmen wie im Klavier gar manche freie und interessante Variante aufweist.

Der Schluß des ganzen Ecksatzes unterstreicht dann bei Più Presto (Partitur S. 38) rückschauend und zusammenfassend noch dreimal und bis zum *fff* gesteigert das Hauptthema, worauf nach dynamischem Rückgang bis zur vorletzten Fermate der Satz Adagio und im hellen C dur *pp* sich verflüchtigt.
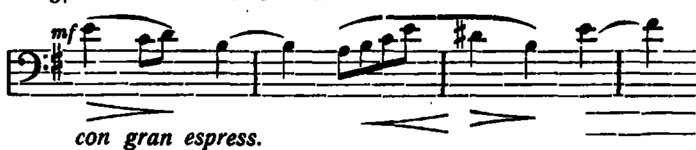
Ist dieser erste Satz, abgesehen von dem sofort aufschlußgebenden Hauptthema, nach seiner harmonischen, melodischen und formellen Seite ein unzweideutiges Glaubensbekenntnis Regers an die Brahmssche Tradition, so ist auch aus dem nun darauffolgenden Intermezzo in h moll wiederum leicht zu erkennen, daß sein Schöpfer hier ganz im Banne von Gedanken und Gefühlen steht, die auf den geliebten Altmeister sich beziehen, und zwar offenbar auf seinen — Heimgang.
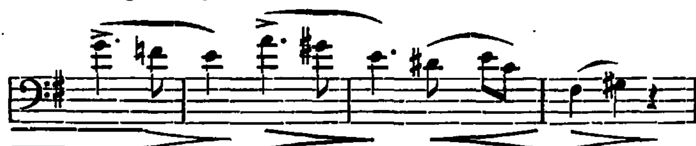
Schmerzversunken und in schwerem Trauerschritt sehen wir den Jünger hier im Geiste der Bahre des Verstorbenen folgen (siehe den trauermarschartigen Hauptgedanken des Satzes):

Andante con grazia
Con sordino



Die hernach zweimal berührte parallele Durtonart D dur soll wohl einen lichten Trostblick, Schmerzablenkung symbolisieren, aber alsbald hebt wieder obige Marche-funèbre-Musik an, die nach einem kurzen Orgelpunkt auf h über a moll bei Un poco più mosso zum Alternativsatz nach der Moll-Unterdominante (e moll) sich wendet. — In einer tiefergreifenden, vom Klavier klangsatt untermalten Violoncello-Melodie
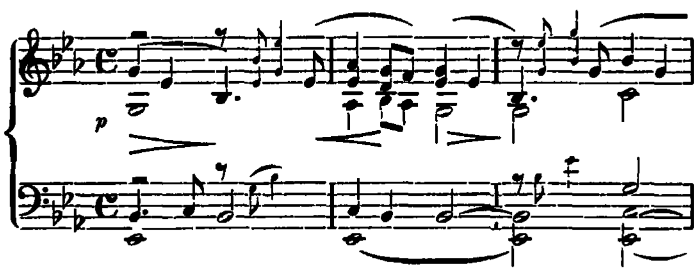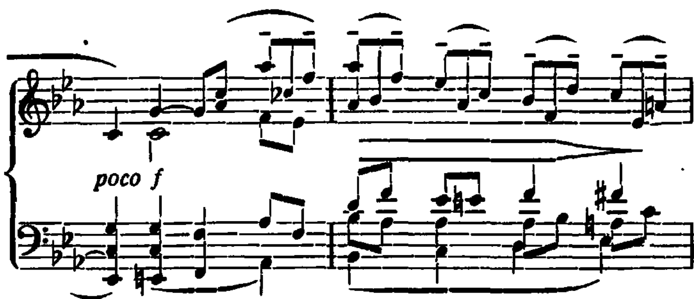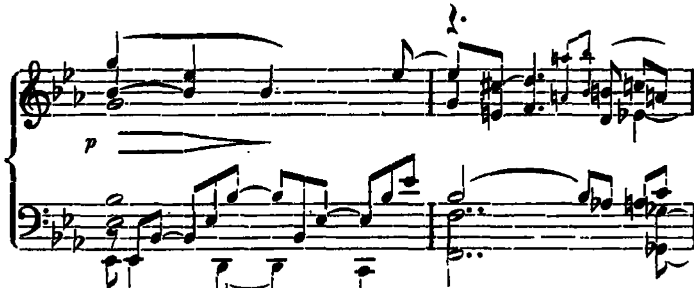




läßt der Meister seine Seele ausweinen. Die übrigen Streicher stammeln darauf wie in scheuer Zurückhaltung Worte des Trostes. Vergebens. In einer weiteren Violoncello-Episode von sieben Takten führt der leidbudurchbebte Sänger sein Klagelied zu Ende, worauf die übrigen Instrumente in tief elegischer Weise diesen Mittelsatz mit energischem Ruck nach der Haupttonart abschließen. Nun Wiederholung des trauermarschartigen Hauptgedankens, der besonders im Klavier- und 1. Violinpart reiche kontrapunktische Ausgestaltung zeigt und in feierlichem, friedevollem Schlusse in H dur *ppp* endet.
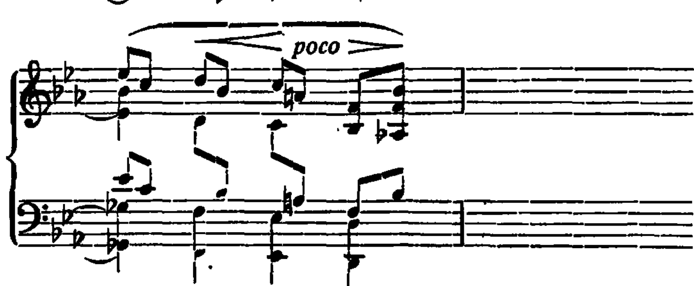
Auf diese tiefergreifende Szene nun ein Hohelied des Trostes, ein herrlicher Weihegesang Regers an den großen Toten: das weitausladende, tiefelegische Thema zum 3. Satz des Quintetts, zum Adagio con Variazioni. Es ist das Herz des ganzen Werkes, und um wiederum ganz klar erkennen zu lassen, daß es keinem andern als seinem geliebten Johannes Brahms zugeeignet sei, legt Reger dem Satze geflissentlich den charakteristischen Anfang jenes Liedes zugrunde, das ihm unter den vielen Brahms-Liedern mit das liebste ist, den Anfang der „Sapphischen Ode“.

Dieses Variationsthema umfaßt 24 Takte, wovon die ersten acht wie folgt lauten:







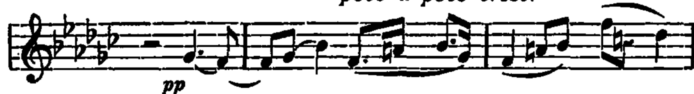


Nun entwickelt Reger aus diesem Thema drei charakteristische Stimmungsbilder von wundersamer Schönheit und eindrucksvollem Klangeszauber.

Im ersten Bilde (Un poco più Andante [Es dur]) liegt das Thema im Klavierpart, da aber jedesmal auf dem letzten Sechzehntel eines jeden Taktviertels, so daß es wie verschämt zurücktritt und dem sinnigen Geplauder der Streicher den Vortritt zu lassen scheint. Tiefe Innigkeit, vornehme Ruhe liegt über diesen weltabgewandten Tönen.

Die zweite Variation ist überschrieben mit Andante (quasi una fantasia [Es dur]). Im Vier- und Fünfvierteltakt wechselnd, beginnen zuerst 1. und 2. Geige und Cello allein. Die 1. Violine bringt das Thema in der Umkehrung, dann folgt eine kurze, vom Klavier gestützte und umsponnene Bratschenepisode. Auf der Molloberdominante (b moll) fährt dann das Trio (1. und 2. Violine und Cello) fort und abermals spinnt die Bratsche den Faden in feingeschlungener Weise fort wie ein freies Rezitativ. Dann eine dreitaktige zarte Antwort der drei übrigen Streicher mit Ritardandoschluß und Themaandeutung im Violoncello.

Dieses einleitende Andante ist aber offenbar nur das spannungerregende Vorspiel zu dem nun sich anreihenden Adagio (non troppo), worin Reger sich nun von seiner ganzen Faustschen Wesensseite zeigt. — Unheilvoll, wie fernes Donnerrollen beginnt das Klavier in es moll den Satz, in dem alsbald in der 2. Geigenstimme ein neues Thema
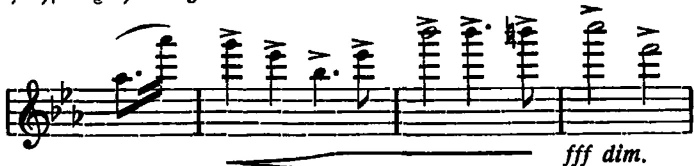


anhebt, das im Abstand eines Taktes zuerst von der Viola, dann vom Cello übernommen wird. Aber auch obiges Anfangsthema will sich nicht zum Schweigen verurteilen lassen: ein intensives Rivalisieren um die Alleinherrschaft beginnt. In fortreißendem Schwunge baut sich allmählich in drei mächtigen dynamischen Höhenstufen unter immer reicherer Klavierbegleitung ein eindrucktiefes Gebilde auf, das endlich bis zum *fff* gesteigert, jäh abstürzt. In den nun folgenden Schlußtakten findet über den noch dumpf in der Tiefe grollenden Bässen des Klaviers zuerst die Viola die Sprache wieder, worauf 2. und 1. Geige nochmals einen deutlichen Anklang an das Hauptthema vernehmen lassen und dann alles ritardando in einem *pp*-Schluß verebbt.

Fast scheint nach diesem dynamisch so gewaltig ausladenden Satz eine weitere Steigerung unmöglich zu sein. Aber die Kraft unseres jugendlichen Riesen weiß auch auf diesen so gewaltigen Berg einen noch imponierenderen zu wälzen. Denn noch um vieles reicher sind in dieser 3. Variation Figuration und Kontrapunktik, noch überwältigender die Steigerungen.
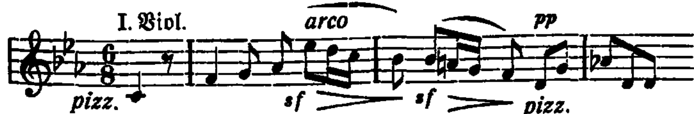
In einem wiederum breit angelegten Adagio kommt das Hauptthema in den Streichinstrumenten abwechselnd sechsmal zum Wort, wobei die auftretenden Kontrapunkte nirgends aus dem allgemeinen Themacharakter fallen, vielmehr bemüht sind, denselben überall glanzvoll zu heben, originell zu illustrieren.

Von ganz anderer figurativer Art wie in der vorhergehenden Variation ist hier der Klavierpart gehalten. Das ist reichgeäderte, ganz im Bachschen Geiste empfundene Filigranarbeit, die den Kontrapunktiker Reger bereits auf seiner einsamen Höhe zeigt. Welch selbständiges, schier unerschöpflich reiches Leben in diesem Satze, welch hinreißende Steigerung, bis endlich der riesige dynamische Hochgipfel sich zeigt (Partitur S. 68), wo die erste Geige das Hauptthema leidenschaftlichst bewegt in die höchste Höhe trägt.
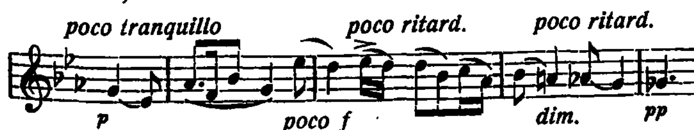


Nun ganz ruhiges Verebben, wobei das Cello nochmals in wundersamer Verklärung das Anfangsmotiv erklingen läßt und der Satz wie unter zartem Windesflüstern seinem Ende zuschreitet.

Nach diesen beiden grandiosen Variationssätzen heraufgestiegen aus den tragischen Abgründen der Regerschen Musik, die hier offenbar jenes grenzenlose, nicht in Worte zu fassende innere Weh über den Verlust des großen Altmeisters symbolisieren soll, öffnet sich in dem nun darauffolgenden Finalsatz der Ausblick in die eitel Humor und Lebenslust atmenden Gefilde der Regerschen Kunst. Humor ist ja einer der wichtigsten Grundbestandteile der Regerschen Musikalität. So soll er auch in diesem sonst so ernsten Werk sich offenbaren. Mit nachfolgendem jugendfrischen, leichtbeschwingten Hauptthema:



im Tempo Presto (ma non tanto) beginnend, findet es bald einen gewissen Gegensatz in dem poco tranquillo zu spielenden zweiten Thema in Es dur:



Aus diesem und noch einigen Nebengedanken schafft der Meister ein leben- und humorsprühendes Capriccio, das in bezug auf Prägnanz des Aufbaus und zielsichere Durchschlagskraft seinesgleichen sucht. Nach Durchführung der erstgewählten Themen scheinen indes unserem jungen Feuerkopfe Bedenken aufzusteigen, ob er hier den Rubikon etwa nicht doch überschritten, nicht allzu ungestüm und überschäumend ins Zeug gegangen: bei der ersten Fermate und dem darauffolgenden Poco sostenuto sinnendes Verweilen, kurzes Verschnaufen.

Ein schlichtes Fugenthema in der 2. Geige setzt ein:



das gleichzeitig vom Klavier lebhaft kontrapunktiert wird und dann seine regelrechte Durchführung erfährt. Mit diesem Fugenthema im Bunde mit den früheren Hauptthemen und einigen neuen Gedanken weiß Reger die höchste Steigerung zu erstreben und zwar in fortreißendster, kühnster Weiterspinnung bis zum Più prestissimo, wo nun mit der pianissimo zu spielenden Figur des Klaviers



die 56 Takte lange Coda des Satzes (schon S. 84 wurde das Moll mit dem lichten Dur vertauscht) beginnt. Im bacchantischen Jubel und wie im heißen Wettlauf um die Siegespalme geht es nun fort bis Takt 8 S. 95. Hier, bei più mosso spornt das Klavier mit dem oben angeführten Thema zur letzten Kraftentfaltung an, worauf dann der Meister das Ganze, bis zur letzten Note streng thematisch bei der Stange bleibend, siegesfroh in markiger Wucht und Klangesfülle abschließt. Mit dem Thema **a h s** als den Tonbuchstaben aus dem Worte Br**ahms** hatte das Werk begonnen, mit der verschleierten Verwendung dieses Themas in der Coda geht es zu Ende, ein Beweis, daß unserem jungen Künstler der heimgegangene große Meister von der ersten bis zur letzten Note über die Schulter geschaut. —

Zweifelsohne ist dieses Werk das große wichtige Gesamtergebnis von Regers damaligem intensiven Bach-, Beethoven- und Brahms-Studium, der in heißem Ringen erklommene erste hochbedeutungsvolle Schaffenshöhepunkt, aber auch im Hinblick auf das große allgemeine künstlerische Lebenswerk des Meisters ein wichtiger tragkräftiger Grundstein, der dem Reger-Freunde neue Freude, reiche Anregung, dem Reger-Forscher neue wichtige Aufschlüsse geben dürfte. — Frei von aller Grübelei und Trockenheit, geschrieben mit der ganzen unverbrauchten Jugendfrische und mit der edlen Intention, einem Großen im Reiche der Töne zu huldigen, dürfte es sich ebenbürtig all jenen Regerschen Kammermusikwerken anreihen, die bereits das Heimatrecht in den Konzertsälen erworben haben.

So möge denn über der denkwürdigen Düsseldorfer Uraufführung ein günstiger Stern walten und die ausführende Künstlerschar in dem schönen Bewußtsein, das Werk an so hervorragender Stelle aus der Taufe gehoben und damit das Interesse der großen Musikwelt darauf gerichtet zu haben, den schönsten Lohn für ihre Mühe und Hingabe erblicken!

Hat dieses gleichsam mit dem Herzblut Max Regers geschriebene Werk auch bald ein Vierteljahrhundert auf seine Uraufführung warten müssen, es fügt sich doch höchst merkwürdig, daß es gerade in dem Jahre erstmals zum Erklingen kommt, in dem man sich allerorts zur Feier des 25. Todestages von Johannes Brahms rüstet. Wahrlich, dieser Umstand macht die Düsseldorfer Uraufführung zu einem herzerhebenden, versöhnenden Weiheakt; denn, was auch unserem jungen Meister vor 25 Jahren tragischerweise versagt geblieben, das legt heute der inzwischen selbst Heimgegangene dem großen Johannes als tönende Immortelle, als einzigartige Jubiläumsgabe auf das Grab! Welch wundervolles Zusammentreffen!



Max Reger: „Der 100. Psalm“.

Von Dr. Hugo Holle.

Von dem Opus 100, den Hiller-Variationen, an kann man, nach dem schweren und zähen Aufstieg der mittleren Schaffenszeit, Regers letzte Schaffensperiode rechnen, eine Periode, die für Orchester, Kammermusik und Chor mit so wahrhaft genialen Werken wie eben den Hiller-Variationen, dem e moll-Klaviertrio Op. 102 und dem 100. Psalm Op. 106 eingeleitet und zum Teil schon gekrönt wird. Mit dem 100. Psalm, dem Dankpsalm, erreicht Reger eine Höhe der Vollendung und Größe der Gestaltung, die er in einem Chorwerke nicht wieder, in dem Prolog zu einer Tragödie nur in der Kraft und Tiefe der Sprache, nicht aber in der Vollendung der Form gefunden hat. Trotz dem beträchtlichen Aufwand der Mittel (großes Hauptorchester, Nebenorchester, Orgel und gemischter Chor), trotz aller Weite der Anlage ist der Aufbau von einer Klarheit und inneren Folgerichtigkeit, wie er nur ganz großen Werken eignet. Nirgends gerät hier Reger ins Breite, erdrückend Massige. In leuchtender Plastik heben sich die einzelnen Teile voneinander ab, unterstützt von einer Instrumentierungskunst, die in den Hiller-Variationen ihre ersten Triumphe gefeiert hatte, und einem Chorsatz, der bei größter Freiheit und Gegensätzlichkeit der Linienführung keine Massierungen gleichbewegter, mangelhaft gestützter Stimmen wie in früheren Chorwerken mehr kennt, sondern sich durchsichtig vom Orchester abhebt. Hiegegen sprechen auch nicht die bedeutenden Schwierigkeiten, die für eine Aufführung besonders vom Chor zu überwinden sind.

Zur Kennzeichnung der Form des 100. Psalms (ich lehne mich hier im wesentlichen an die Analyse in meiner demnächst bei O. Halbreiter in München erscheinenden Schrift „Die Chorwerke Max Regers“ an) eignet sich wohl am besten der Begriff: symphonische Kantate. Die gebräuchliche symphonische Gliederung in vier, hier allerdings ineinander übergehende, Sätze hat Reger selbst vorgenommen: Maestoso ($^4/_4$) — Andante Sostenuto ($^4/_4$) — Allegretto con grazia ($^3/_4$) — Andante Sostenuto ($^4/_4$), Allegro maestoso.

Die Form des ersten Satzes kann trotz mancherlei Abweichungen von der gebräuchlichen Struktur, die sich durch die Anforderungen des Textes und die aus ihm entspringenden Intentionen Regers ergaben, als Sonatenform angesprochen werden. Ihr erster Teil baut sich aus zwei gegensätzlichen Themengruppen auf: einer Allegro-Gruppe zu dem ersten Psalmvers: „Jauchzet dem Herrn alle Welt“:

1. *Maestoso (Animato)*

I a

Jauch-zet, jauch - zet, jauch-zet, jauch - zet

Chor

I

K. A.

mit dem Hauptthema I im Orchester und dem jauchzenden Motiv I a im Chor und einer Sostenuto-Gruppe zur zweiten Verszeile: „Dienet dem Herrn mit Freuden“ als dem II. Hauptthema (Ziffer 3 in Partitur und Klavierauszug),

2. Sopr. Alt 1. Ten. II

Die - net, die - net

das seine Fortführung in zwei durchaus selbständig behandelten und verwendeten, aber zweifellos aus ihm herausgewachsenen Seitenthemen findet:

3. Alt Sopr. II a

die - net

Die . . . . net

4. Alt Sopr. II b

Die - net, die - net dem Herrn mit Freu - - den

Charakteristisch für sie ist der im Kern (durch ⌐ bezeichnet) enthaltene Umfang der Quint, der bei II b erst durch Versetzung des Anfangstones (h') in die tiefere Oktave (h) deutlich wird. Die innige Zusammengehörigkeit zwischen II und dem durch Hinzutritt des Soprans ein Sextintervall umfassenden Thema II a (siehe auch in Beisp. 4 die obere Klammer) zeigt bereits die in der oberen Klammer stehende Phrase des Beispiels 2 an, dann aber vor allem die aus II a gebildete melodische Wendung:

5. Sopr. *p*

die . . . . . . net dem Herrn

die als ein Bindeglied zwischen beiden deutlich die gemeinsame Herkunft verrät. Die innere Verwandtschaft fast aller Themen des ganzen Werkes, die, wie der Psalm aus einem Urgefühl, alle aus einem Urkeim entstanden sind und die die einzelnen Sätze in engste Beziehung zueinander bringen, wird noch weiter zu verfolgen sein. Sie erweisen die intuitiv geschaffene, grandiose Einfachheit und (scheinbare) Selbstverständlichkeit im Aufbau und Wesen des Werkes.

Mit der zweiten Themengruppe (Fermate auf Dis dur) ist der erste Sonatenteil abgeschlossen. Die nun folgenden Takte (sechs Takte vor Ziffer 4 bis Ziffer 5), die mit dem Hauptthema II beginnen, aber bei Ziffer 4 in die Themengruppe I (Sechzehntelbewegung) einlenken, haben schon typischen Durchführungscharakter, könnten aber als besondere Ueberleitungsgruppe betrachtet werden, wenn man der deutlichen Gliederung halber die Durchführung erst mit dem „Jauchzet“ der fallenden Quinten (Ziffer 5) beginnen lassen will. Die Durchführung selbst gewinnt ihr hauptsächliches Material aus der ersten Themengruppe. Neu ist nur eine abwärts gehende chromatische Linie des Soprans (Ziffer 6), die später in Verkürzung (4.—6. Takt nach Ziffer 9) noch einmal erscheint und als charakteristischer Ausdruck für „dienet“ die bedeutungsvolle Umkehrung zu der stufenweise emporsteigenden Linie „Jauchzet, jauchzet“ bei Ziffer 1 ist. Der Durchführungsteil schließt mit der wörtlichen, um zwei Viertel im Takt verschobenen Wiederholung der letzten sechs Takte des Thementeiles (Abschluß in Dis dur) und leitet zur Reprise mit einem zwölftaktigen Instrumentalzwischenspiel über, dessen Grundmotiv sich aus dem Thema I durch Vergrößerung entwickelt hat. Die Reprise selbst stellt eine sehr freie Wiederholung des Thementeiles dar, in der

namentlich, wie schon in der Durchführung, die I. Themengruppe zur Entfaltung kommt. Reizvoll ist die, gegen die starke Bewegung des Vorhergehenden kontrastierende Fassung der Worte: „Kommt, kommt mit Frohlocken", die in ihrem pausendurchsetzten, straffen Rhythmus etwas Beschwingtes, Marschähnliches hat. In unmittelbarer Folge setzt (Ziffer 12) fast wörtlich eine Wiederholung der ersten acht Takte des Werkes (die beiden Einleitungstakte nicht gerechnet) ein. Ihnen tritt als Wiederaufnahme der II. Themengruppe ein achttaktiger Sostenutoteil (Ziffer 13) gegenüber, der zum Abschluß des ganzen Satzes leitet.

Mit bewunderungswürdiger Sicherheit hat Reger die Form und den Ausdruck für diesen Satz gefunden. Wie das „Jauchzet, jauchzet dem Herrn" jubelnd und strahlend emporsteigt: das wirkt, wie wenn eine tausendköpfige Menge, aus dem Staub sich erhebend, jauchzend die Hände dem Allmächtigen entgegenstreckt. Und wie meisterhaft ist dieser gewaltige, durch den Orgelpunkt C fundamentierte Aufschwung angelegt. Nach den ersten elementaren Unisono-Ausbrüchen im Fortissimo (von d'' stufenweise bis g'' aufrückend) setzt der Chor, nachdem auch eine zum *fff* emporstürmende Triolenfigur (bis f'') den Höhepunkt nicht erreicht hat, mehrstimmig im *mp* in tieferer Lage (Ziffer 1, Tenor auf c') ein und führt sein „Jauchzet, jauchzet" in ununterbrochener Steigerung bis zum endlichen Höhepunkt a'' hinauf. Reger tat gut daran, gerade für diesen Teil und die analogen Teile in Durchführung und Reprise den „stehenden" Rhythmus Bachs beizubehalten. Er wahrte so den sich oft wiederholenden „Jauchzet"-Rufen die strenge Stilisierung und vermied dadurch ebenso die Annäherung ans Gestenhafte, Theatralische wie ans liedhaft Ariose.

Im Gegensatz zu diesem Teil (I. Themengruppe) steht der nach einem fast unvermittelten Rückgang eintretende Sostenutoteil, dessen sanft aufsteigenden melodischen Glieder (siehe Beispiele 2—5) in ihrer klaren, lichten Art die stille Ergebenheit gläubiger Herzen in ihrem „Dienet dem Herrn" zum Himmel tragen. Das Orchester verleiht dieser Gegenüberstellung verstärkten Ausdruck: dort volles, über einem gewaltigen Orgelpunkt hinbrausendes Orchester, hier (Ziffer 3) zarteste Besetzung der den Chor begleitenden und leise umspielenden Streicher, denen sich nach einer viertaktigen Unterbrechung durch die Orgel allmählich Holzbläser, Orgel und Blechbläser hinzugesellen. Bei der Wiederkehr vor der Reprise wird diese Themengruppe (Ziffer 7) nur durch die Holzbläser (mit 2. Horn) gestützt, in der Reprise selbst bringt sie Reger (Ziffer 13) sogar **a cappella**, um sie noch einmal, kurz vor dem hochaufjauchzenden Abschluß, besonders hervorzuheben.

Seltsam sticht gegen die Freuden- und Dankesstimmung des ersten Satzes der mystische Anfang des **Andante Sostenuto** (Verwendung von gedämpften Hörnern, Trompeten und Posaunen) ab, aus dem, wie aus gequälter Menschenbrust das erdrückende: „Erkennet, daß der Herr Gott ist!" düster und leise, mit einem plötzlichen, furchtbaren Aufschrei auf „Gott" in Chor und Orchester, hervorquillt. Diese Erkenntnis: **Gott** ist der Herr, nicht **ich**, der **Mensch**, offenbart uns in der erschütternden Sprache der Töne den Glauben des Menschen Reger, der in einer Zeit des Materialismus das Uebermenschentum verwirft, da er die Ohnmacht des Menschen, seine Unterordnung unter eine höhere Macht erkennt; der aber doch zu sehr ein Kind einer grübelnden, zweifelnden Zeit ist, um diese Erkenntnis naiv, in frohem Glauben hinzunehmen, vielmehr die Qual dieses ewig Unfaßbaren stark empfindet. Das spiegelt auch die Fassung der weiteren Psalmzeile: „Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst . . ." wieder, die mit bedeutungsvoller Anlehnung an das „Dienet dem Herrn" (Thema II b, Beispiel 4) die Psalmworte wie in tiefer Resignation bringt:

6. Sopr. *espr.* *p* — Alt *ppp*

Er — hat uns ge - macht, — und nicht wir selbst.

Erst allmählich, mit dem erwachenden Bewußtsein, daß der Herr die Menschen zu den Seinen gemacht („er hat uns gemacht zu seinem Volk und zu Schafen seiner Weide") und in seinen Schutz genommen hat, weicht das Gefühl des Dumpfen, Gedrückten. Mit einer Variante des II. Hauptthemas:

7. 1. Tenor *espr.* *ppp*

er — hat uns — — ge - macht — zu

beginnt die Stimmung sich aufzuhellen, die Stimmen gehen in ruhiger, sanfter Bewegung aufwärts. Hier gewinnt auch die Harmonie, die bis dahin völlig verschleiert jedem Tonalitätsempfinden auswich, wieder festeren Boden. Nach der wörtlichen Zitierung der letzten sechs Takte des ersten Teiles des ersten Satzes (13.—19. Takt nach Ziffer 3, Abschluß in Dis dur), die die bezeichnende, einen tiefen Sinn bergende Gleichwertung des „dienet" und „erkennet" bringt, schließt der Satz nach einer sechstaktigen Rückwendung in A dur und leitet mit vier Zwischentakten des Orchesters unmittelbar zum dritten Satz „**Allegretto con grazia**" über.

Ein Freudenlied zu Lob und Preis Gottes, licht und heiter in schwebendem $^6/_4$-Takt (Notierung Regers in kleinen $^3/_4$-Takten): „Gehet zu seinen Toren ein mit Danken, zu seinen Vorhöfen mit Loben, danket ihm, lobet seinen Namen." Der Eindruck des Leichten, Beschwingten, den die melodischen Linien in Chor und Orchester machen, wird im ersten Teil (bis Ziffer 19) durch eine duftige, durchsichtige Instrumentation (zarte Besetzung, Soloviolinе, Holzbläser-Staccati usw.), durch klare Harmonisierung und einfache rhythmische Verhältnisse erhöht. Der zweite Teil (Ziffer 19 bis Schluß) „Danket ihm, lobet seinen Namen" hingegen gestaltet sich durch Hinzutritt der Orgel voller und kräftiger, er bringt den Höhepunkt in diesem Lied der Dankesfreude. Die melodische Phrase, aus der der erste Teil erwächst:

8. 1. Sopr. *dolcissimo* *p*

Ge - het zu sei - nen To - ren ein,

hat, wie die Themen des Andante-Satzes, ihren Ursprung unverkennbar in der zweiten Themengruppe des ersten Satzes, während der zierliche Kontrapunkt im Orchester (Flöte und Soloviolinе) frei hinzugefügt ist. Die Ueberleitung zum zweiten Teil (Ziffer 19) bringt eine bewegte Figur:

9. Alle Streicher *ff* 8va bassa

die sich als tongetreue Verkürzung des Themas II a (Beispiel 3) erklärt. Ihre Uebernahme und Durchführung im Chor für die Worte: „Lobet, lobet seinen Namen" fügt sogar das Thema II b unverkürzt hinzu:

10. II a *ff marc.* Alt Sopr. II b Ten.

lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet sei -

Neu in diesem Satz ist die melodische Formung der vorausgehenden Halbzeile „Danket ihm":

11. Sopr. u. Alt (Ten. u. Baß eine Oktave tiefer im Unisono) *mf*

Dan - ket ihm, — dan - ket ihm, —

deren markante Begleitungsfigur für diese ganze Episode (14 Takte) beibehalten wird, bis sie das Motiv Beispiel 10

ablöst. Nach seiner Durchführung verklingt der Satz mit feierlich weihevollen Klängen. Die einer Generalpause folgenden zwei Takte Anhang führen zum Schlußsatz, der als Einleitung (Andante Sostenuto) die Instrumentalüberleitung zur Reprise des ersten Satzes verwertet. Unmittelbar anschließend setzt „Allegro maestoso“ die Doppelfuge ein, ein Satz von einer Größe und Gewalt des Aufbaus und einer Kunst der Architektonik, wie sich ihm nicht viele zur Seite stellen lassen. Mit beiden Themen zugleich hebt die Fuge an:

12. *Allegro maestoso*
Sopr. *f ben marc. il tema*
Denn — der Herr — ist freund - - - lich
Tenor
f
ben marc. il tema[1]

Ihre unmittelbare Ableitung aus den Hauptthemen I und II des ersten Satzes ist ohne weiteres ersichtlich, aber auch ihre Verwandtschaft, d. h. letzten Endes ihre Abstammung aus einem Urmotiv. Ihre innere Zusammengehörigkeit deutet ja Reger selbst durch ihre Uebernahme auf die gleichen Worte: „Denn der Herr ist freundlich“ an. Sie sind gleichsam der männliche und weibliche Vertreter einer großen, gleichfühlenden, von Dank erfüllten Gemeinde. Ihre Verschiedenheit ist hier aus offensichtlichen Gründen nur rhythmischer Natur, harmonisch gleichen sie sich schon durch ihre unmittelbare Uebereinanderstellung, aber auch melodisch weisen sie den gleichen Aufstieg (es ist nicht nur eine Aeußerlichkeit, daß alle Themen in diesem Werk a u f s t e i g e n d e Linie haben!) von d (d') über Terz und Quint zur höheren Oktav d' (d'') und den gleichen Abstieg zu Terz und Grundton der Dominant der Dominant auf. Nach der Durchführung auf der Tonika bereits bringt Reger in weiser Oekonomie einen Ruhepunkt in einem Zwischenspiel „Molto sostenuto“ mit einem weitgeschwungenen Melodiebogen auf „währet ewig“. Es folgen Durchführungen in E dur (Dominant der Dominant) und in C dur (Unterdominant der Unterdominant), denen sich ein breites Zwischenspiel mit der jubelnden Erkenntnis „denn der Herr ist freundlich“ und ein zweiter Ruhepunkt auf „währet ewig“ in einem großen Ritardando und molto Diminuendo mit langer Fermate anschließt. Nach einer, die beiden Fugenthemen mit dem ersten Hauptthema (erster Satz) in mählicher Steigerung kunstvoll kontrapunktierenden vierzehntaktigen Orchesterüberleitung wird der Höhepunkt dieses gewaltigen Wunderbaus erreicht. Wenn da, bei der Rückkehr nach der Tonika zugleich mit dem Einsatz der Fugenthemen und der sie begleitenden Orgel, „in den aufs höchste gesteigerten Taumel von einem besonderen Chor von Trompeten und Posaunen aus das gewaltige Lied der Glaubenskraft einfällt, eine eherne Bestätigung der Fugenworte: ‚Ein' feste Burg ist unser Gott', der Fels in den tobenden, brausenden, sich überstürzenden, aneinander brandenden und schließlich in breiter Flut ausströmenden Stimmen — so ist das bei jeder, auch nur leidlich guten Aufführung schlechthin überwältigend“ (Poppen). Nur ein großer, tief gläubiger Mensch konnte dieses Jauchzen, dieses titanische Emporrecken zu Gott in der ihm gegebenen Sprache wagen und — ohne die Gefahr zu stocken und zu straucheln — auch äußern. Dieses hohe Lied der Dankesfreude scheint mir der Höhepunkt des Regerschen Schaffens zu sein, der Ausfluß seiner innern Lebenskraft und seines großen, schöpferischen Geistes.

Das Werk wurde „Einer hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena zum dreihundertfünfzigjährigen Jubiläum der Universität Jena komponiert und in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet“. Es war Regers Dank für die Verleihung der Würde eines Ehrendoktors, eine Ehrung, die ihn wie keine andere erfreut und mit Stolz erfüllt hat.

[1] Merkwürdig ist die fast wörtliche Uebereinstimmung mit dem Thema: „Die gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ aus dem 3. Satz des Brahmsschen Requiems.

Johann Kuhnaus Klavierwerke.

Zum Gedächtnis der 200. Wiederkehr seines Todestages[1] (5. Juni 1722).

Von H e r m a n n K e l l e r (Stuttgart).

In der Musikgeschichte nimmt Kuhnau eine in doppelter Hinsicht bedeutsame Stellung ein: als der erste überhaupt, der mehrsätzige Sonaten für Klavier allein schrieb, und als Hauptvertreter der Programmusik in älterer Zeit, in seinen biblischen Historien. Es handelt sich da um vier Hefte Klavierwerke, die in Kupfer gestochen im Selbstverlag des Komponisten erschienen und großen Anklang fanden (die „Klavierfrüchte“ erlebten fünf Auflagen in dreißig Jahren):

1. Neuer Klavierübung erster Teil, bestehend in sieben Partien, aus dem Ut, Re, Mi oder Tertia majore eines jedweden Toni (d. h. kürzer ausgedrückt: in Dur). Allen Liebhabern zu sonderbahrer Annehmlichkeit aufgesetzet und verleget von Johann Kuhnauen, Leipzig Anno 1689.

Diese Suiten stehen in c, d, e, f, g, a und B dur, meist mit der üblichen Satzfolge Präludium, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue; sie sind kurz und anspruchslos, jeder Halbteil hat meist nur 8 bis 12 Takte.

2. Neuer Klavierübung andrer Teil, das ist: Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia Minoris eines jedweden Toni, benebenst e i n e r S o n a t a aus dem B, denen Liebhabern dieses Instruments zu gar besondern Vergnügen auffgesetzet, 1692.
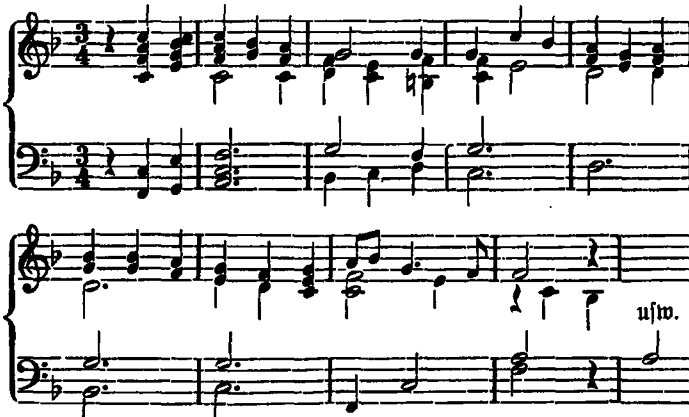
Die Suiten stehen in c, d, e, f, g, a und h moll, und sind etwas reicher ausgeführt als die erste Sammlung. Die ihnen angehängte B dur-Sonate — die e r s t e K l a v i e r s o n a t e der Weltliteratur! — zeigt durch ihr ganz anderes Gepräge, daß Kuhnau sich bewußt war, eine andere höhere Kunstgattung dem Klavier (Cembalo) zu erschließen: der groß angelegte Hauptsatz trägt gar keine Ueberschrift, ihm folgt ein Adagio in Es dur $^3/_4$, diesem ein Allegro B dur $^3/_4$, beide kürzer und einfacher gehalten, worauf der Hauptteil wiederholt wird. Man stelle sich das Erstaunen der Leipziger vor, als sie nach den Hunderten von Suitenkompositionen, wie sie das 17. Jahrhundert auf den Markt brachte, diese „Sonate“ zum Spielen bekamen! Der Erfolg war so groß, daß Kuhnau ganz zum Sonatenschreiben überging und schon 1696 erscheint sein 3. Heft:

Johann Kuhnauens Frische Klavierfrüchte, oder Sieben Suonaten von guter Invention und Manier auff dem Claviere zu spielen. Man wird vielleicht der Ansicht sein, daß es eigentlich Sache des Spielers sei, herauszufinden, daß die Sonaten gut sind, aber „er sagt es ja selbst“, nicht bloß auf dem Titelblatt, sondern auch in der sehr ausführlichen Vorrede, wer wollte da noch zweifeln? Kuhnau schreibt da: „Es sind aber diese meine frischen Clavierfrüchte gleichsam in sieben Garben gebunden worden, die ich insonderheit Suonaten nenne. Womit ich will zu verstehen geben, daß ich auff allerhand Inventiones und Veränderungen bin bedacht gewesen, worinne sonsten die so genannten Suonaten vor den blossen Partien den Vorzug haben sollen. Denn, daß ich der artigen Veränderung des Tactes, und der hin und wieder abgewechselten Affecten geschweige, so wird man unterschiedene formale (d. h. richtig ausgeführte) Fugen antreffen ... Ich habe diese sieben Suonaten in einer Hitze, wiewohl auch neben meinen andern Verrichtungen, hingeschrieben, so daß ich jeden Tag eine verfertiget, und also dieses Werk, welches ich Montags in einer Woche angefangen, den nächstfolgenden Montag der andern Woche drauff beschlossen habe.“ Er spricht dann die Hoffnung aus, daß seine auf deutschem Acker gewachsenen Früchte mit gleicher Lust verzehrt werden möchten, wie die italienischen Granatäpfel („es haben zwar etliche Liebhaber der Music ein so verlecktertes Maul, daß ihnen nichts anstehet, als was etwa nach dem Italiänischen oder Frantzösischen Erdreiche schmecket“), und wenn Kuhnau sich gegen diejenigen wendet, die „was frembdes, blos darumb, weil es ausländisch ist, immer höher ästimieren“, — wer denkt

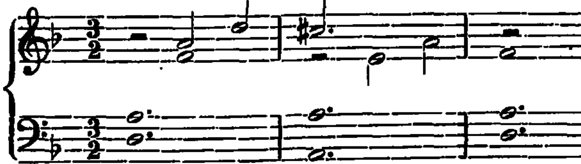
[1] Des großen vorbachischen Meisters werden wir noch im nächsten Heft mit zwei Aufsätzen von Prof. Dr. A. Schering und Dr. R. Münnich gedenken. D. Schriftltg.

da nicht daran, daß solche Klagen über den deutschen Nationalfehler, auch in der Kunst, bis heute nicht verstummt sind?

Die sieben Sonaten zeigen, wie Kuhnau auf der eingeschlagenen neuen Bahn weiterschreitet: Tanzsätze sind überall vermieden, die meisten Sätze sind ohne Ueberschrift, um schon dadurch zu bekunden, daß sie nur als dienende Teile eines Ganzen, nicht als selbständige „Partien" angesehen werden wollen. Die Satzfolge der F dur-Sonate z. B. ist: Hauptsatz 3/4, Aria 4/4, Fuge, Aria d moll 3/2, Schlußsatz 6/16. Das ist eine formale Kombination, die Kuhnaus eigenster Besitz war — und geblieben ist, denn sie ist nicht nachgeahmt worden! Nur Bach hat in einem Jugendwerk, der zwischen 1700 und 1704 geschriebenen reizvollen D dur-Sonate an Kuhnau angeknüpft: der liedartige, homophone erste Satz (3/4) erinnert an mehr als einen derartigen Satz bei Kuhnau, die folgende Fuge, die rezitativischen Schlüsse beider Sätze, der lustige Schlußsatz (eine Fuge, deren Thema das Gackern der Henne darstellen soll!), — das alles deutet bestimmt auf Kuhnau als Vorbild[1]. Von den späteren drei Sonaten Bachs ist das nicht mehr zu sagen: sie entstanden in den Cöthener Jahren, und ihre Vorbilder sind Bachs eigene Solosonaten für Violine. Zum dritten Male macht dann Bach den Versuch, den italienischen Violinstil (der auch Kuhnaus, allerdings nicht einziges Vorbild gewesen war) auf das Cembalo zu übertragen, und nun entstand ein unsterbliches Meisterwerk: das 1735 komponierte Italienische Konzert. So verläßt also Bach sehr bald die Kuhnausche Bahn, und noch weniger kümmert sich die neuere Entwicklung der Sonate nach 1750 um den alten Leipziger Meister, so daß dieser die merkwürdige und wenig dankbare Rolle eines Reformators ohne darauffolgende Reformation spielt, in der Form wenigstens; inhaltlich aber geht reiche Anregung von ihm auf die ganze nächste Generation aus, insbesondere auf Händel: einen Anfang, wie den des ersten Satzes der erwähnten F dur-Sonate:
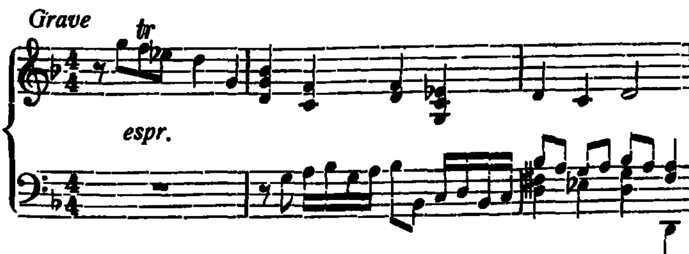


könnte man ohne weiteres für Händel ausgeben (siehe z. B. das 5. Orgelkonzert), ebenso ist die einfach nachahmende Melodieführung in der d moll-Arie derselben Sonate:



bei Händel oft ähnlich zu finden.

Oder man spiele den Anfang der ersten Sonate (g moll, bezw. dorisch transponiert):
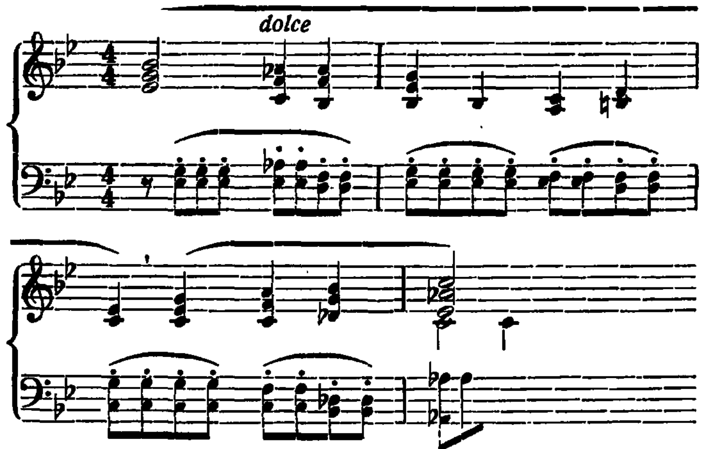


da drückt sich eine edle Melancholie aus, die ganz eigentlich Kuhnauisch zu nennen ist.
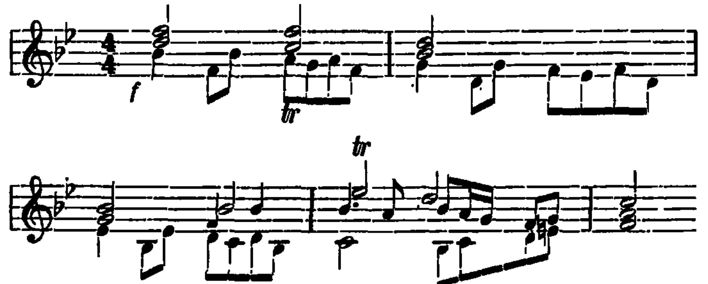
Die 6. Sonate eröffnet eine Ciacona über diesen Baß:
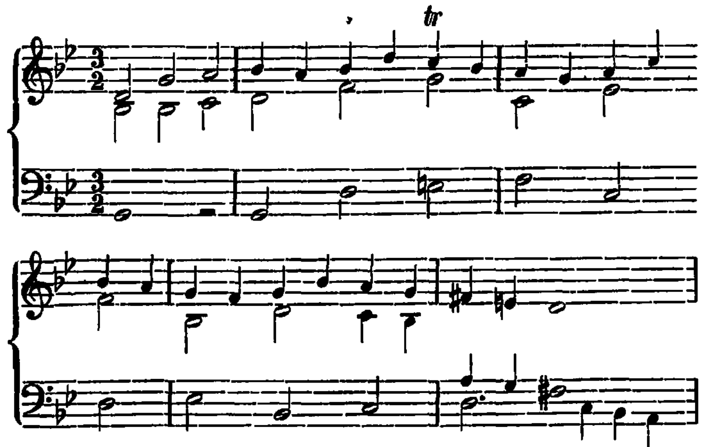


gefolgt von einem Adagio, das man sich auf dem Cembalo gespielt denken muß, um seinen Klangreiz zu verstehen:



als dritter Satz folgt ein Vivace mit scharf profiliertem Thema:



diesem ein langsamer Satz in g moll:



worauf die Wiederholung der Chaconne die Sonate beschließt.

All das ist keine himmelstürmende, aber auch keine unbedeutende Musik; ihre Schönheiten sind nicht geringer, als etwa die der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts, nur ist leider Geschmack und Bildung der Klavierspieler zu einseitig auf letztere eingestellt und ignoriert ja nicht nur Kuhnau, sondern auch Händels 16 Klaviersuiten, ja selbst von Bach die außerhalb der stets befahrenen Bahn liegenden Stücke, besonders auch die erwähnten vier Sonaten, die ich noch nie, weder öffentlich noch privat, habe spielen hören.

Das Crescendo an Bedeutung und Originalität, das die drei ersten Hefte Kuhnaus darstellten, setzt sich fort und findet seinen Höhepunkt in dem vierten und letzten Heft: der

Musicalischen Vorstellung einiger Biblischer Historien; in 6 Sonaten, Auff dem Claviere zu spielen, Allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet von Johann Kuhnauen, Anno 1700.

Kuhnaus Bedürfnis, sich mittels umfangreicher Vorreden mit seinem Publikum in Verbindung zu setzen, zeigt sich hier auf eine anmutige, lehrreiche und für uns Heutige auch ergötzliche

[1] Siehe Spitta, Bach I, 239.

Weise: Nicht nur wird der „Hoch Edle, Vest- und Hochgelahrte Herr und Patron“, dem die Sonaten gewidmet sind, mit einer zwei Seiten langen Vorrede beehrt, die von der Memnonssäule ausgehend auf die Hl. Schrift, und des Verfassers geringes Kompositionstalent, und den Glanz des hohen Patrons zu sprechen kommt (es war ein Amtmann in Altenburg, den man nach der im Stil des Barock gehaltenen Dedikation für den Erhabensten aller Sterblichen halten müßte!), nicht nur bekommt darauf der „geneigte Leser“ eine noch viermal längere Vorrede, die uns mehr interessiert, weil uns der Komponist in ihr seine Gedanken über Programmusik mitteilt, — nein, außerdem hat noch jede einzelne Sonate ihr eigenes Vorwort, das den Leser und Spieler in des Autors Absicht und das Programm der Sonate einführen soll. Man bekommt den Eindruck, als ob Kuhnau diese literarische Mitteilung (er war ein Mann von umfassender gelehrter Bildung) fast so wichtig gewesen sei, als die musikalische. Niemand wird ohne großes Vergnügen z. B. das Programm der 2. Sonate lesen, das so lautet:

Unter die harten Schläge, die uns Gott aus heiligen Ursachen zuweilen giebet, gehören auch die Krankheiten des Leibes. Von diesen kann man im eigentlichen Verstande sagen, daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medici zu Padua eben nichts lächerliches, da er, indem er über seiner Haus-Thüre die Krankheiten abbilden wolte, einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen vor Schmertzen sich übel geberthenden Mann abmahlen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen, und verrichtete das jenige, was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagrabisse den Menschen in die Füsse: Der Hund-Seitenstechen-in die Lenden: Der Stein in die Nieren: Das Grimmen in den Bauch, und so fort: Bis endlich ein grosser Schäfer-Hund, der das täglich Fieber bedeuten solte, den Mann gar zu Boden warff. Der Erfinder konnte leichte wissen (er brauchte eben keine sonderliche Experienz dazu) daß die Krandheiten mit denen Menschen nicht säuberlicher zu verfahren pflegen.

Zwar lassen sich die Schmertzen von der Gedult noch endlich überwinden, wenn auch schon die mit dem Leibe so genau verknüpffte Seele dabey nicht wenig empfinden muss. Alleine wo die Kranckheit hauptsächlich das Gemüthe angreiffet, da will die Gedult immer unten liegen; da kommen die Leibes-Schmertzen dagegen in keine Vergleichung. Die innerliche Angst bricht in lauter unruhige Gebärden aus. Die Schrifft führet uns in ein Lazareth solcher Kranden. Unter andern treffen wir einen Königlichen und sonderlichen Patienten an. Saul ist sein Name. Von diesem heisset es: der Geist des Herrn wiche von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig. Wo Gott abwesend, und der böse Feind gegenwärtig ist, da muss freylich eine Behausung alles Uebels seyn. Man kan sich den hässlichen Anblick dieses Mannes bey seinem Paroxysmo fast einbilden. Die Augen verkehren sich, und springet so zu reden, ein Feuer-Funke nach dem andern heraus: Das Gesichte siehet zerzerret aus, dass man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennet: Das Hertz wirfft als ein ungestümes und wütendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Misstrauen, Eiffer, Neid, Hass und Furcht stürmen hefftig auff ihn zu: Vornehmlich weiset der aus seiner Hand immer fliegende Spiess, das sein Hertz in voller Glut des Zornes stehen müsse. Zu Summa: Seine Gemüths-Kranckheit ist so groß, daß sich die Spur aller höllischen Qualen gar deutlich merken lässet. Es erkennet auch der geplagte König bey seinen lucidis intervallis, oder ruhigen Stunden, solches sein unbeschreibliches Uebel: Drum ist er bemühet, einen Mann zu finden, der ihn curigiren könne. Aber ist auch wohl bey einem so extraordinairen Zufalle einige Hülffe zu hoffen? Von menschlichen Künsten dürffte sich Saul nicht die geringste Rettung versprechen. Dieweil aber Gott bissweilen durch Menschen Wunder zu thun pfleget; so schicket er ihm einen herrlichen Musicum, den vortrefflichen König David, und leget auf sein Harffenspiel eine ungemeine Krafft. Denn wenn Saul, so zu reden, in der heissen Bad-Stube der Traurigkeit schwitzet, und David nur ein Stückgen musiciret, so wird der König gleich wieder erquicket und zur Ruhe gebracht. Also präsentiret die Sonata

1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit,
2. Davids erquickendes Harffenspiel, und
3. Des Königs zu Ruhe gebrachtes Gemüthe.

Von den andern Sonaten stellt die erste den Streit zwischen David und Goliath dar, nämlich

1. Das Pochen und Trotzen des Goliaths.
2. Das Zithern der Israeliten und ihr Gebet zu GOtt bey dem Anblick dieses abscheulichen Feindes.
3. Die Hertzhafftigkeit Davids, dessen Begierde, dem Riesen den stolzen Mut zu brechen, und das kindliche Vertrauen auff GOttes Hülffe.
4. Die zwischen David und Goliath gewechselten Streitworte, und den Streit selbsten, darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert und er dadurch gefällt und gar getötet wird.
5. Die Flucht der Philister, ingleichen, wie ihnen die Israeliten nachjagen und sie mit dem Schwerte erwürgen.
6. Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege.
7. Das über dem Lobe Davids von denen Weibern chorweise musizierte Concert.
8. Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äußernde Freude.

Hier hat Kuhnau sehr glücklich packende Einzelbilder aus der dramatischen Begebenheit festgehalten, bei denen man sich eine Umsetzung in Musik sehr wohl denken kann; eine schwierigere, von der Musik weiter abliegende Aufgabe stellt er sich in der dritten Sonate, Jakobs Heyrath: Jakob, der sieben Jahre um die schöne Rahel dient, und statt ihrer sich in der Hochzeitsnacht mit der häßlichen Lea verbunden sieht. Da malt die Musik die Freude über die Ankunft des Vetters Jakob, die Beschwerden des Dienstes, die er aber im Gedanken an seine Liebe leichter trägt, Labans Betrug (!), der, wie Kuhnau im allgemeinen Vorwort erklärt, „durch unvermuthete Fortschreitung aus einem Tono (d. h. Tonart) in den andern (welches auch die Italiäner Inganno nennen) ausgedrückt werden soll“, ferner die Hochzeitnacht, in der Jakob zwar etwas merkt, „er aber solches gleich wieder vergisset und einschläfft“, seinen Verdruß, und endlich die neue Hochzeit mit Rahel.

Die vierte Sonate schildert den „todtkranken und wieder gesunden Hiskias“, dessen Geschichte dem nicht bibelfesten Leser weniger bekannt sein wird; sie ist durch die unauffällige und musikalisch meisterhafte Einbeziehung des Chorals „Ach Herr, mich armen Sünder“ in den Sonatensatz bemerkenswert; die fünfte ist wieder kriegerisch und behandelt die Geschichte Gideons („hie Schwert des Herrn und Gideon“); hübsch illustriert da der erste Satz den Zweifel Gideons am verheißenen Sieg: durch einen mit vielen Pausen untermengten marklosen Satz, der in seiner zweiten Hälfte mit umgekehrten Intervallen wiederholt wird. Die letzte, sechste Sonate behandelt in feierlicher Weise Jakobs Tod und Begräbnis; nach den beiden ersten ist sie vielleicht die wertvollste.

Der Leser ist nun sicherlich gespannt, wie wohl eine Musik sich darstellt, die derartig große Dinge verspricht. Da muß man daran erinnern, daß die Einbildungsfähigkeit des Publikums vor 200 Jahren größer war als heute, denn sie steht immer im umgekehrten Verhältnis zur realen Befriedigung. Wie ein Kind sich unter einem Stück Holz, das es im Zimmer herumzieht, einen Wagen vorstellen kann, und ein naturgetreues Spielzeug unbefriedigt zur Seite legt, so wird auch die unverdorbene Phantasie des Hörers von einer Musik, die vorgibt, etwas darstellen zu wollen, nicht möglichst großen Realismus, sondern im Gegenteil eine Zurückhaltung verlangen, die das eigene Miterleben und Nachschaffen ermöglicht. So macht in Beethovens Pastoralsymphonie nicht die Naturtreue (die leicht hätte noch näher erreicht werden können), sondern die rein musikalische Schlagkraft den mit „Gewitter, Sturm“ überschriebenen Satz zu bedeutender Musik, und die Vogelstimmen am Schluß der „Szene am Bach“ würden eine grobe Geschmacklosigkeit[1] bedeuten, wenn sie nicht eine musikalische Formung erhalten hätten, nämlich als Schlußanhang dieselbe Rolle spielten, wie die Schlußmotive der Sonaten- und Symphoniesätze überhaupt; durch diese Einfassung in die Kadenz aber bekommt gerade diese Stelle für mich einen unsagbaren Reiz.
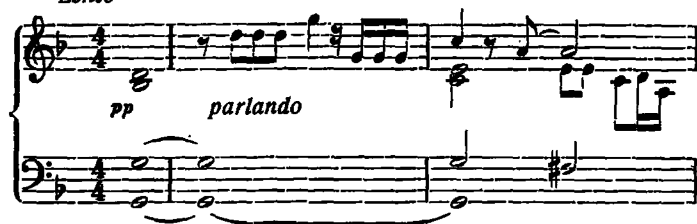
So beruht auch die Bedeutung der Kuhnauschen Sonaten vorzugsweise auf ihrem rein musikalischen Wert. In der Vorrede heißt es: „Was nun endlich die Affecten der Traurigkeit und Freude betrifft, so lassen sich dieselben durch die Musik leicht vorstellen, und sind Worte dabey nicht nötig, es sey denn, daß man ein gewiß Individuum dabey andeuten muß, wie in diesen Sonaten geschehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä, oder eines andern betrübten Menschen halten

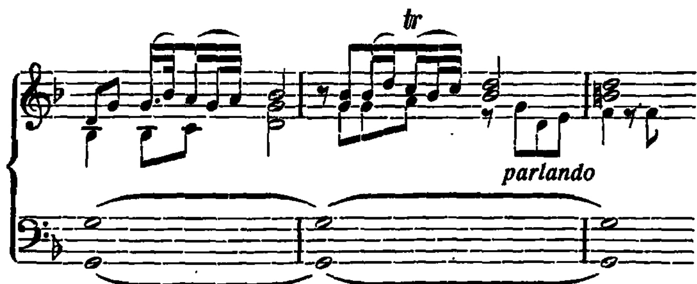
[1] Geschmacklosigkeiten ähnlicher Art verderben mir leider den Genuß vieler symphonischen Dichtungen von Richard Strauß.
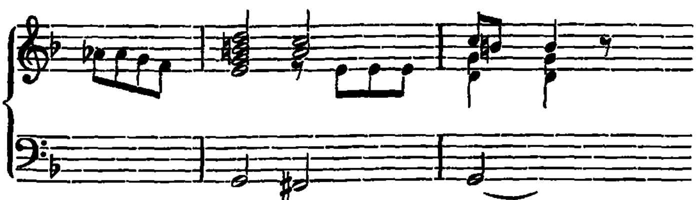
möge". Daß man den Nachdruck auf den Affekt der Traurigkeit und nicht auf die Person des Hiskia zu legen hat, ist wohl selbstverständlich. So bedürfen wir des Programms nur als eines Führers bis an das Tor, wo der Garten der Musik sich auftut, und wir des Führers aus der profanen Welt gerne entraten. Um aber den Wechsel der Stimmungen so zu verstehen, wie der Komponist ihn begründet, dazu bedürfen wir allerdings des Programms, und wenn uns die Musik dann ähnliche Bilder vor die Einbildung führt, wie ihm, freuen wir uns, ohne aber damit die Musik selbst anders oder besser zu verstehen. Denkt man aber zum Vergleich etwa an die programmatischen Spielereien in den Ueberschriften der Suitensätze Couperins, wo wir z. B. in den zehn Sätzen einer Suite zehn Dominos von verschiedener Farbe, gelb, grün, purpurrot usw. geschildert sehen sollen, — Musik, die uns zwar reizvoll und elegant vorkommt, ohne daß wir uns aber viel dabei denken könnten, dann wächst der Respekt vor dem ehrlichen und ausdrucksstarken deutschen Meister. Programmusik gab es schon vor Kuhnau: „ich bin nicht der erste, der auf dergleichen Invention geraten ist: denn sonsten würde man von des berühmten Frobergers (gest. 1667) und anderer excellenten Componisten ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen, Tombeaux (d. h. Trauermusiken auf den Tod hoher Persönlichkeiten) nichts wissen, da die beygefügten Worte die Intention dieser Autorum immer mit haben entdecken sollen"; Kuhnau ist aber der erste, der zyklische Werke mit so ausführlichem Programm zu schreiben unternommen hat.

Einige Musikproben aus der zweiten Sonate mögen einen Begriff von Kuhnaus Phantasie geben[1]:

Sauls Traurigkeit:
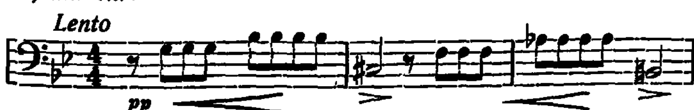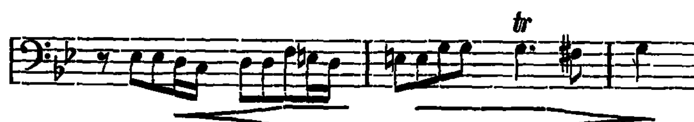






Mit dem 27. Takte malen nervöse Zweiunddreißigstel sehr gut Sauls reizbaren Zustand:



er sinkt aber bald wieder ins Brüten zurück, ein paar Folgen gebrochener Akkorde können ihn nicht zerstreuen, im Gegenteil, ein tief melancholisches Fugato setzt mit diesem ausdruckstiefen Thema ein:
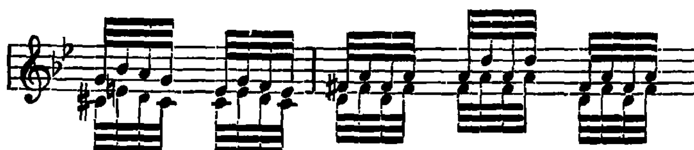


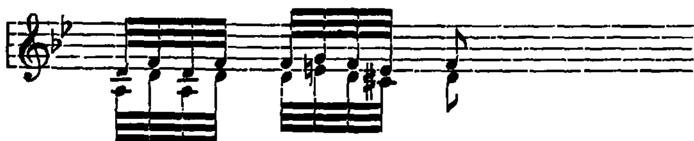


Die Entwicklung dieser Stimmung in meisterhafter Steigerung wird durch verzweifelte Ausbrüche unterbrochen:
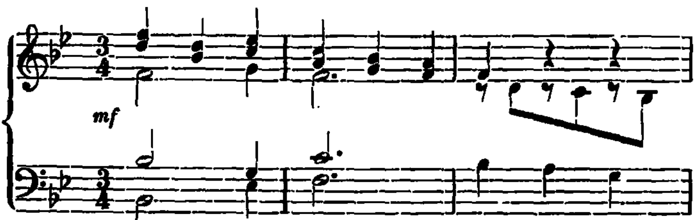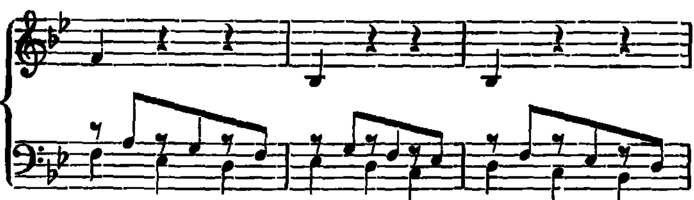


und am Schluß bricht die „Unsinnigkeit" Sauls durch alle musikalische Form:



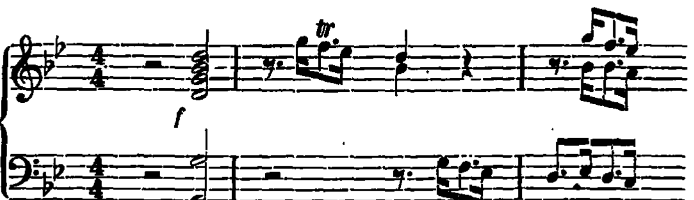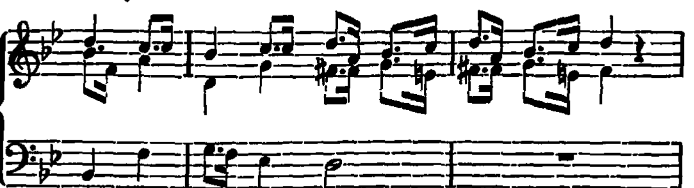


Nach zweien solcher von tiefer Niedergeschlagenheit gefolgten Wutausbrüchen naht David mit seinem Harfenspiel:





Mehr als diese zwei Motive, in schier endloser Folge gebracht, enthält der ganze Satz nicht; hier ist wohltätige Monotonie sanfter, einfacher Musik beabsichtigt[1], und sie verfehlt ihre Wirkung auf Saul nicht: im Rhythmus ♩. ♪, dem stereotypen Rhythmus der Würde und Festigkeit, sehen wir den König gefaßt und gestärkt:





Die Sonate, besonders aber ihren ersten Teil, wird man wohl der allerbedeutendsten Klaviermusik der Generalbaßzeit zurechnen müssen. Auch diese Werke sind — vielleicht glücklicherweise — ohne Nachahmung geblieben, auch wieder mit einer einzigen Ausnahme, bei Bach: das bekannte Capriccio über

[1] Die Vortragsbezeichnungen nach der Ausgabe von Shedlock.

[1] Ich habe bei öffentlichem Vortrag dieser Sonate auf dem Cembalo doch diesen Satz wesentlich gekürzt.

die Abreise seines geliebtesten Bruders. Das ist ein ganz köstliches, gemütstiefes Stück, das man, im Lamento der Freunde z. B., ja nicht parodistisch auffassen und das Ganze als eine Art musikalischen Scherz nehmen darf. Scherzhaft ist die Postillonfuge am Schluß, aber nicht die Einstellung zum Programm. Ebenso will Kuhnau aufgefaßt sein, und daß wir Heutigen die Simplizität des Gefühls dafür nicht leicht aufbringen, liegt auf der Hand. Gelingt es uns aber, so haben wir unsern musikalischen Kreis um etwas erweitert, was nicht so leicht ein zweites Mal zu finden ist.

Es mag auffallen, daß Kuhnau, der doch siebzehn Jahre, 1684—1701, Organist der Thomaskirche war, nichts oder fast nichts für die Orgel geschrieben hat; seine ganze Liebe gehörte offenbar dem Klavier. Der einzige, mir bekannte Orgelchoral, der in der Straubeschen Sammlung von Choralvorspielen alter Meister steht, ist der vierten biblischen Historie, also einem Klavierwerk entnommen.

Schließlich seien hier noch die mir bekannten Neuausgaben der Klavierwerke Kuhnaus genannt: Die einzige vollständige und korrekte Ausgabe erschien 1901 in Band 4 der Denkmäler deutscher Tonkunst. Auf sie stützen sich die meisten hier gemachten Angaben. Lange vorher waren aber in Frankreich (in dem ausgezeichneten großen Sammelwerk „Le Trésor des Pianistes") beide Teile der Klavierübung neu gedruckt worden! Eine ausgezeichnete Neuausgabe der beiden ersten Biblischen Historien veranstaltete 1895 J. B. Shedlock (London, Novello). In Deutschland sind praktische Neuausgaben nur vereinzelt erschienen: die B dur-Sonate des 2. Teils der Klavierübung ist in der Sammlung Alte Meister bei Litolff, die D dur-Sonate aus den „Klavierfrüchten" in der ebenfalls „Alte Meister des Klavierspiels" benannten Sammlung Ernst Pauers bei Breitkopf, die erste der Biblischen Historien nebst fünf kleinen Suitensätzen in der mit viel Geschick für den praktischen Gebrauch bearbeiteten Sammlung Alte Meister von Walter Niemann bei Peters enthalten.

Das Breslauer Reger-Fest.

Zum Zwecke der Verbreitung der Werke Max Regers, zur Förderung des Verständnisses für seine Kunst sowie der Pflege des Andenkens an ihn und alle auf sein Leben und Schaffen bezüglichen Dinge veranstaltet die Max-Reger-Gesellschaft vorläufig alle zwei bis drei Jahre wandernde Reger-Feste. Zur Ablaufsstelle für diese Wanderung ist von dem Verein, aus dessen Satzungen die angeführten Worte stammen, Breslau gewählt worden. Schlesiens Hauptstadt ist keine von den bevorzugten Feststädten und keiner von den Orten, die den anderen mit künstlerischen Taten von allgemeiner Bedeutung vorangehen. Die Auszeichnung Breslaus durch die Reger-Gesellschaft hat neben dem Wunsche, Regers eigenartig deutsche Kunst in einer um die Erhaltung des Deutschtums im Osten kämpfenden Stadt festlich zur Geltung bringen, den Hauptgrund in der Tatsache, daß Breslau seit langem eine „Reger-Stadt" ist. Prof. Dr. Georg Dohrn, der Dirigent des Orchestervereins und der Singakademie, hat zur Musik und zum Kreise Regers nahe Beziehungen. Er tritt für Regers Werke ebenso fest ein wie mehrere der hiesigen Kirchenmusiker, die zu Regers Schülern gehört hatten. Da im Einklang mit dieser örtlichen Neigung auch hiesige und auswärtige Kammermusiker gern Regersche Werke auf ihre Programme setzen, so ist von drei Seiten aus der Boden für das erste Reger-Fest in Breslau gut geebnet worden.

In der Zeit vom 29. April bis zum 1. Mai fanden fünf Konzerte statt. Das erste, ein Orchesterkonzert, brachte gewissermaßen als Prolog zu dem Feste den „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie". Dohrn führte, durchaus zum Vorteil für die Hörer, die vom Komponisten gebilligte Kürzung im Mittelteile aus und erreichte dadurch eine engere Begrenzung der weit kreisenden Phantasie Regers. Auch in der kürzeren Fassung kamen die zyklopische Gewalt des übermächtigen Schicksals und die zermalmenden ehernen Schritte der tragischen Muse ganz zum Ausdruck. Abgesehen von ungenauen Einsätzen am Anfang entsprach die Ausführung dem Wesen des Werkes. Eine noch größere Tat des verstärkten Orchesters war die Wiedergabe der „Hiller-Variationen", die man zu Regers „klassischen" Werken rechnen kann. Ein guter Gedanke war es, auf den hoffnungslos tragischen Prolog die Ode „An die Hoffnung" folgen zu lassen. Von vollkommener Tonschönheit und triebkräftigster Vortragsbelebung war der Gesang der Münchener Altistin Anna Erler-Schnaudt. Sie überbot noch diese Leistung am ersten kammermusikalischen Vormittag. Da sie für Emmy Leisner einsprang, änderte sie an mehreren Stellen das Leisnersche Liederprogramm. Daher mußte man leider auf einige der weniger bekannten Regerschen Lieder verzichten; doch die Meisterschaft des Gesanges, den Eduard Erdmann feinsinnig begleitete, bot eine reiche Entschädigung. Eingerahmt wurden die lyrischen Vorträge durch das entzückende Streichtrio Op. 77 b, dessen hervorragende Förderer C. Wendling, Ph. Neeter und A. Saal waren, und durch das Streichsextett Op. 118, wo sich zu den soeben genannten Künstlern als gleichwertige Mitarbeiter H. Michaelis, H. Köhler und R. Berthold gesellten. Da das mit schweren Gedanken befrachtete, im ersten Satze spröde Sextett am Ende des Programms stand, blieb nicht jedes Hörers Teilnahme bis zum Schlusse wach. Der Aufnahmefähigkeit mutete das zweite Kammerkonzert noch mehr zu; es dauerte länger als 2½ Stunden. In der Mitte stand das Streichquartett in fis moll, für dessen Kostbarkeiten die Herren des Stuttgarter Wendling-Quartetts die besten Juweliere waren. Der bewundernswerte Stuttgarter Klarinettist Dreisbach, der die edelsten, zartesten Kantilenen bläst, und der außergewöhnlich begabte Pianist Erdmann spielten die reizvolle Sonate Op. 107. Dreisbach und das famose Wendling-Quartett führten noch das A dur-Quintett Op. 146 auf; auch hier wieder ist der erste Satz der widerspenstigste, am meisten konstruierte, am wenigsten inspirierte. Es scheint zu Regers Eigenart zu gehören, daß er uns am Anfang nicht erwärmen kann. In den Largosätzen öffnen sich meist die Schleusen seiner elegischen Melodik, in seinen Scherzi tummeln sich groteske Kobolde, und auch die Schlußsätze stehen mit ihrer Lebensfülle oft viel höher als die hemmungslos weitschweifigen Anfangssätze. Abermals erkannte ich das an dem Violinkonzert Op. 101, mit dem das „Orchester- und Chorkonzert", die letzte Veranstaltung, eingeleitet wurde. Seine Aufführung dauerte etwa so lange wie die der IX. Symphonie von Beethoven! Hier zeigt sich wieder einmal Regers ungezügelte Redseligkeit. Die leidenschaftlich rezitierende, billigen Virtuoseneffekten entsagende und doch ungemein schwierige Geigenstimme wurde von Adolf Busch mit einer Genialität wiedergegeben, die in der reproduktiven Musik der Gegenwart vielleicht nur noch in Pembaurs Darstellung der h moll-Sonate von Liszt ihresgleichen hat. Für die ans Fabelhafte grenzende Leistung ehrte man Busch mit einer solchen Begeisterung, daß die ältesten Konzertsemester sich an ähnliche Ausbrüche der Bewunderung nicht erinnern können. In der Böcklin-Suite setzte sich Busch ans Pult des ersten Violinisten und geigte die innigen Weisen des Eremiten. Diese inhalts- und farbenreiche, poesievoll instrumentierte Suite kam schon wegen ihrer konkreten Wesensart den Hörern am weitesten entgegen. Die vortreffliche Wiedergabe war ein Ausgleich für rhythmische Unfälle, die sich einzelne Musiker im Violinkonzert hatten zuschulden kommen lassen. Der einen Riesenchor in Tätigkeit setzende 100. Psalm — dessen Choralbläser leider nicht auf der Orgelempore aufgestellt waren — bildete mit seinen machtvollen Klangorgien und elementaren Massenwirkungen den feierlichen Festschluß und brachte dem mit größter Begeisterung dirigierenden Prof. Dohrn einen beispiellosen Jubel, an dem sich auch manche der auswärtigen „Regerianer" — Herren vom Vorstand der Reger-Gesellschaft, Frau Reger, Dirigenten und Kritiker — eifrig beteiligten.

Diesen hohen positiven Werten des Reger-Festes standen die negativen der vierten Veranstaltung, des Orgelkonzertes, gegenüber.



Max Reger.
(Nach einer Radierung von Franz Nölken[1].)

[1] Die drei Radierungen Max Regers von dem zwei Wochen vor dem Waffenstillstand gefallenen Maler und Radierer Franz Nölken, der zu den größten Hoffnungen unter den jungen Malern gehörte, wurden uns in liebenswürdiger Weise von dem Violinvirtuosen Max Menge in Hamburg aus dessen Sammlung zur Verfügung gestellt.
D. Schriftltg.

Immer wieder und immer so scharf wie möglich habe ich mich dagegen gewandt, daß in der Jahrhunderthalle, diesem Riesenbau mit der größten Orgel der Welt, der größten Kuppel der Welt und der schlechtesten Akustik der Welt, Konzerte stattfinden. Diesmal, hoffe ich, werden die Breslauer Musikunternehmer selbst durch Schaden klug geworden sein. Die Besucher verschwanden fast in der zyklopischen Rotunde; das wirkte gar nicht festlich. Adolf Busch, in komischer Einsamkeit auf dem gewaltigen Treppenpodium stehend, spielte die Chaconne für die Violine allein, also eine kleine, für einen kleinen Raum bestimmte Musikform. Man pflegt doch einen Benediktiner nicht aus einem Bierseidel zu trinken! Die problematische Orgelmusik und die geistlichen Lieder, die uns der Breslauer Kirchenmusiker Wolfgang Reimann und Frau Erler-Schnaudt boten, litten überdies unter der Ungunst des Wetters. Der Blitz schlug in der Nähe der Halle ein, der Donner übertönte mehrmals die Musik, der Regen prasselte als Stimmungsmörder auf die aus Eisenbeton und Glas bestehende Kuppel, und es regnete sogar hinein. Die Organisation in dieser Halle ist und bleibt miserabel. Mancher zog den Mantel an und spannte — während der Musik — den Schirm auf. So wurde am Nachmittag des zweiten Tages das sonst sehr wohlgelungene Reger-Fest zu einem Regenfest. Trotzdem verringert sich nicht der Wert, den die drei „Reger-Tage" als die größten Ereignisse in der Breslauer Konzertchronik und als hervorragende Beiträge zur neudeutschen Musikkultur haben. Breslau, dessen Reger-Gemeinde mit Prof. Dohrn an der Spitze bedeutende Arbeit geleistet hat, und Stuttgart, das durch sieben Kammermusiker und durch führende Mitglieder der Reger-Gesellschaft vertreten war, dürfen den Ruhm beanspruchen, die Hauptorte der Propaganda für Max Reger zu sein

Dr. Paul Riesenfeld.



München. (Orchester- und Chorkonzerte.) Trotz den drückenden wirtschaftlichen Verhältnissen hat sich bis jetzt eine große Emsigkeit in den Konzertsälen entfaltet. So überaus groß die Zahl der Veranstaltungen ist, so muß doch auch gesagt werden, daß das Münchener Musikleben von jenem Geist der Trägheit, Bequemlichkeit und der Gedankenlosigkeit nicht ganz frei ist, der gern an der Schablone und an einer sich in ausgefahrenen Gleisen bewegenden Werkelei haftet. Es wird gut und eifrig musiziert. Wirkliche Anregung, Frische, Mut zu Neuem und Neuestem in unserer Kunst ist bei verhältnismäßig Wenigen nur zu treffen. Auch die großen Konzertinstitute sind mit Bekanntmachung neuer und seltener aufgeführter Werke recht sparsam. — Die Abonnementskonzerte des Konzertvereins haben in Siegmund von Hausegger, der gleichzeitig Direktor der staatlichen Akademie der Tonkunst ist, die erforderliche starke Dirigentenpersönlichkeit gefunden. Die glänzenden Seiten seiner Begabung offenbarten sich vor allem bei Beethoven (VII. und IX. Symphonie), Bruckner (IV., V. und IX. Symphonie), Berlioz (Phantastische), Liszt, Ritter, also bei den Meistern, denen Hausegger mit ganzem Herzen zugetan ist. Aber auch einigen modernen Werken war er ein glänzender Interpret. So den drei Kammerstücken für kleines Orchester von Franz von Hoeßlin, der heiteren Serenade (Werk 41) des jetzt in München wirkenden Josef Haas, die ein fein und in jedem Zuge meisterlich gearbeitetes, von Geist, Witz, Humor und Gemüt befohlenes Werk ist; dem Sommeridyll für kleines Orchester (Werk 39) von August Reuß, der in seinen letzten Werken zu größerer Klarheit und tieferer Harmonie, zu starker Festigung seines schöpferischen Wesens gelangt ist; einigen vom Orchester begleiteten, von Hedy Iracema Brügelmann ausgezeichnet vorgetragenen Gesängen von W. H. v. Waltershausen, der auch als Komponist die feine geistige, geschmackliche und musikalische Kultur seiner anregenden und energievollen Persönlichkeit beweist. An Solisten begegneten wir in den bisherigen Abonnementskonzerten des Konzertvereins der glänzenden, technisch triumphalen Liszt-Spielerin Alice Ripper, der begabten Geigerin Gertrud Schuster-Woldan, der Altistin Emmy Leisner, dem eminenten Orgelspieler Günther Ramin (Kloses Präludium und Doppelfuge). Gut besetzt (mit Gertrud Mertens, Amalie Merz-Tunner, Emil Graf und Max Krauß) war das Vokalquartett in Beethovens Neunter. — Als Gastdirigenten erschienen Ferdinand Löwe, Robert Heger und Ernst Boehe. — Die Volkssymphoniekonzerte des Konzertvereins leitet wieder Rudolf Groß. Sein Hauptverdienst sind die gut und bedachtsam gewählten Programme. Solisten waren an diesen Abenden die Geiger und Konzertmeister Karl Snoeck und Bruno Ahner, die tüchtigen Sopranistinnen Sophie Schmidt-Illing, Marianne Hoeglauer und Sophie Brandstetter, der Tenor Alexander Prestl, der Violoncellist Herm. Beier-Hané und die zum Teil meisterlichen Pianisten Eduard Bach, Josef und Maria Pembaur, Heinrich Schwartz und Paula Fischer-Schwartz, Poldy Sperling und Maria Walter. — — Eine Dante-Feier bot die willkommene Gelegenheit Liszts Dante-Symphonie in einer hinreißend eindringlichen Aufführung unter Siegmund von Hausegger zu hören. — Von den Abonnementskonzerten der Musikalischen Akademie, die am Allerheiligentage mit Beethovens Missa solemnis hervortrat, konnte Generalmusikdirektor Bruno Walter wegen seiner künstlerischen Tätigkeit im Auslande (Spanien) nur wenige leiten. An seine Stelle traten Robert Heger (u. a. Mahlers Fünfte), der Nachfolger des unvergessenen Otto Heß im Kapellmeisteramte an der Staatsoper, Dr. Karl Muck, dem vor allem eine ganz herrliche Aufführung der Eroica zu danken ist, und Hermann Abendroth. Solisten waren Jos. Pembaur, Maria Ivogün und Konzertmeister Hugo Birgikt (ein Geiger von etwas kleinem Format). — Von jüngeren Dirigenten, die eigene Orchesterkonzerte veranstalteten, nenne ich Eugen Papst, der uns mit der Lustspielouvertüre Busonis und der Kammersymphonie Franz Schrekers bekanntmachte. Neben der Sinfonia domestica von Richard Strauß brachte er des gleichen Meisters stilistisch bravouröse, von Geist und Witz funkelnde Orchestersuite aus der Musik zu der Molièreschen Komödie „Der Bürger als Edelmann" zur ersten hiesigen Aufführung. Solisten in diesen Konzerten waren die hochbegabte junge Geigerin Edyth Lorand, die einheimische geschätzte Pianistin Helene Zimmermann und der sehr musikalische mit schöner Stimme ausgestattete Tenor Emil Graf (Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen). Der als Orchesterleiter sehr routinierte F. C. Adler weckte schon durch die Programme seiner Abende Interesse. Die Aufführung der IX. Symphonie von Gustav Mahler war sein Verdienst. In dem gleichen Konzert hörte man Frühwerke Anton Bruckners aus seiner ins Jahr 1863 fallenden Studienzeit bei dem Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler: Das Andante aus der f moll-Symphonie und eine Ouvertüre in g moll. Eine gewandt und klangvoll gemachte lyrische (dialogische) Szene für eine Singstimme und Orchester, „Der Gärtner" (nach Tagore), von dem jungen Münchner Komponisten Paul Frankenburger fand freundlichen Beifall. Ein dem Karneval Rechnung tragendes Konzert (mit Straußischen Walzern, der zum ersten Male gespielten Orchesterburleske „Max und Moritz" von J. G. Mraczek und dem ausgezeichneten Koloratursopran Katharina Ukandys) fand, ebenfalls von F. C. Adler veranstaltet, lebhaftes Interesse. Ein von dem Augsburger Kapellmeister Hans Schilling-Ziemßen geleitetes Orchesterkonzert war Werken des englischen, nicht unbegabten Komponisten Josef Holbrooke gewidmet. Maria Möhl-Knabl setzte sich für Lieder, der Komponist — als sehr guter Spieler — für sein Klavierkonzert (Opus 52) ein. — Als talentvolle, lebendig gestaltende und technisch gefestigte Dirigenten erwiesen sich ferner Ernst Schmidt-Illing und Friedrich Rein. Dagegen blieben Willy Strauß und Oskar Schönbacher vorläufig so ziemlich alles schuldig, was zum Dirigieren gehört. Wilhelm Sieben und Dr. Rudolf Siegel hatten an der Stätte ihres früheren künstlerischen Wirkens in Orchesterkonzerten starke und herzliche Erfolge. — Die Philharmonischen Konzerte in der Tonhalle, die Kapellmeister Julius Rünger in Arbeitsgemeinschaft mit der Münchener Theatergemeinde leitet, brachten uns einige hervorragende, hier noch nicht bekannt gewesene Solisten sowie einige verdienstvolle Abende. So eine Bruckner-Feier anläßlich der fünfundzwanzigsten Wiederkehr des Todestages Anton Bruckners, der Ferdinand Löwe durch eine meisterliche Wiedergabe der Neunten und des Tedeums große Weihe und den tiefen künstlerischen Eindruck gab. Ein Beethoven-Abend (mit Edyth Lorand und Julius Gleß) und ein Richard-Strauß-Abend (mit dem Tenor Hans Depser) ließen Julius Rünger als temperamentvollen, ernst und gewissenhaft arbeitenden Dirigenten erscheinen. — Der Bach-Verein wiederholte die Aufführung von Händels „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" und sang unter der tüchtigen Leitung seines Dirigenten Dr. Ludwig Landshoff in seinem Weihnachtskonzert Werke von J. S. Bach, das Magnificat und die Kantate: „Christen, ätzet diesen Tag in Metall und Marmorstein". Nach jahrelanger Pause bekamen wir einmal wieder Franz Liszts Christus zu hören. Prof. Schwickerath hatte das Werk mit der Konzertgesellschaft für Chorgesang sorgfältig und hingebend vorbereitet. Die Soli vertraten ausgezeichnet Amalie Merz-Tunner, Luise Willer, Emil Graf und Friedrich Brodersen. — Eine an Arbeit und Verdienst sehr reiche, 25jährige Tätigkeit als Kapellmeister am Nationaltheater hat Hugo Röhr zurückgelegt. Die Musikalische Akademie ehrte den Jubilar durch eine schöne Aufführung seines dreiteiligen, glänzend und sehr wirkungsvoll gemachten Oratoriums „Ekkehard" für Soli, Chor, Orchester und Orgel (eine dramatische Dichtung nach Scheffels Roman von Schulte vom Brühl). Das Orchester des Nationaltheaters, der Lehrergesangverein, Berta Morena, Otto Wolf, Hedwig Fichtmüller, Julius Gleß und Tilly Blättermann waren hier die vortrefflichen künstlerischen Helfer. — Von weiteren Vokalkonzerten sind erwähnenswert ein Weihnachtssingen des Palestrina-Vereins unter seinem Dirigenten Gottfried Rüdinger (alte und neue Weihnachtslieder, Regers Kantate: „Vom Himmel hoch"), eine Aufführung von Beethovens Messe in C unter Dr. Alfons Singer in der Josefskirche. Bruckners f moll-Messe gab es in der Rupertuskirche unter der Leitung von Josef Ruzek zu hören. Die Bürgersängerzunft und der Lehrergesangverein unter ihren Chormeistern Richard Trunk und Eduard Zengerle huldigten dem Altmeister des Männerchorgesanges, Friedrich Hegar. Ein Konzert der Lassallia und des Buchdrucker-Gesangvereins (Dirigent Josef Reithmeier) ist schon seines Programms wegen (Symphonie-Ode: Das Meer von Nicodé, Die Hekatoncheiren von Ernst Elsässer, Hymne an die Nacht von Hausegger, An die Hoffnung von Max Reger) erwähnenswert. Mit einer stattlichen Anzahl von Veranstaltungen der verschiedensten Art traten die beiden großen Konsumentenorganisationen, die Münchener Volksbühne und die Münchener Theatergemeinde hervor. Sie bieten ihren Mitgliedern bei verhältnismäßig niedrigen Eintrittspreisen eine Fülle des Guten. — Von den Abenden des Bayreuther Bundes ist nur das Orchesterkonzert unter Leitung Siegfried Wagners und mit Lilly Hafgren-Dinkeloo als Solistin erwähnenswert.

Richard Würz.

Oldenburg i. O. Der einzige Kulturträger unserer Stadt ist jetzt das Landestheater. Großer Beliebtheit erfreuen sich die Symphoniekonzerte, die seit zwei Jahren von Dr. Julius Kopsch gewissenhaft geleitet werden. Eine künstlerische Tat war es, daß Direktor Mordo im letzten Herbst die Oper bei uns einführte. Ohne Rückhalt darf gesagt werden, daß sie sich in ständig aufwärtsführender Linie bewegt. Ein gutes Ensemble mit unvergleichlicher Hingebung und Aufopferung bürgt für ausgezeichnete Leistungen. So gelangten innerhalb des ersten Halbjahres in durchweg guter Inszenierung zur Aufführung: Webers Freischütz, Verdis Troubadour, sodann Hänsel und Gretel, Boheme, Carmen, Die lustigen Weiber, Martha, Zar und Zimmermann und Figaros Hochzeit. Einige Namen seien mit Anerkennung genannt. Die jugendlich Dramatische Erna Kayser ist eine blühende Erscheinung mit blühender Stimme. Ein reiner, warmer Gefühlston schwingt stets bei ihr mit. Ihre Agathe wird ebenso unvergeßlich bleiben wie ihre Carmen. Margarete Behling-Schäfer ist eine routinierte Soubrette, die eine starke Stütze des Ensembles ist. Eugenie Baden ist eine Altistin voll echter Rassigkeit, stimmlich von wertvoller Tiefe. Eine zierliche Figur mit kleiner, klarer Stimme: Maria Fiechtl. Der Tenor Richard Dresdner entwickelt sich prächtig. Sein Bestes gab er wohl als Don José. Theodor Baden besitzt einen seriösen Baß von gewaltigem Umfang; seine Darstellung in Ton und Geste zeugt von starker innerer Kraft. Als Figaro bot er eine Glanzleistung. Ein fescher Operettentenor und fähiger Buffo ist Friedr. Hedding. Ein köstlicher Baßbuffo: Rahmer, ein verheißungsvoller lyrischer Bariton: Clemens Adami. Nur Pongratz' Bariton ist sehr mäßig. Die Spielleitung H. E. Mutzenbechers zeichnet sich durch liebevolles Versenken in den Stimmungsgehalt eines jeden Werkes aus. In die musikalische Leitung teilen sich der stets gute Leistungen bietende Dr. Kopsch, Artur Rosenstein, bei dem alles Nerv und Temperament ist, und der auch als Chordirektor tüchtige Otto Sommer. Das Oldenburger Landestheater entwickelt sich zur ersten Kunststätte Nordwestdeutschlands. Fr. Wilh. Herzog.

*

Wiesbaden. Die zweite Hälfte des Musikwinters (es wird wohl noch eine dritte folgen!) brachte reiche Anregung. Im Kurhaus hörten wir die phantasievolle „Meeressymphonie" von Kurt Atterberg; zwei wirklich malerische „Tonbilder" von Bartok, den gespenstern den „Nächtlichen Zug" von Rabaud und ein hochmodern aufprasselndes „Feuerwerk" von Stravinsky. Neben älteren anerkannten Werken wurden auch Bruckners „Romantische", Regers „Mozart-Variationen", Dukas' „Zauberlehrling" und Stefans „Musik für Orchester" gern wieder gehört. Schuricht mit dem virtuos geschulten Kurorchester sorgte für glänzende Vermittlung all solcher Werke. Georg Schumann aus Berlin dirigierte die Aufführung seines bekannten Oratoriums „Ruth" im „Cäcilien-Verein" und im Kurhaus seine Tondichtung „Im Ringen um ein Ideal" — deren poetisch-musikalische Wirkung aber etwas zweifelhaft blieb; ein Meisterstück dagegen: die „Variationen mit Doppelfuge über ein lustiges Thema"! Als Gastdirigenten traten weiterhin auf: Wendel — mit der unvermeidlichen c moll-Symphonie von Brahms, und Fritz Theil — mit der unvermeidlichen c moll-Symphonie von Brahms. Doch ließ Theil auch seine eigenen Tondichtungen „Kampf des Lebens" und „Sieg des Lebens" hören: Beachtliche Talentproben! Im Staatstheater erstand, von Mannstädt hingebend geleitet, Kloses idealisch beseelte, theatralisch verfehlte „Ilsebill" zu kurzem Scheinleben. In den Theaterkonzerten erschien Klemperer als Gastdirigent und hatte mit Bruckners VI. Symphonie großen Erfolg; ebenso Abendroth mit den interessanten Berlioz-Variationen von W. Braunfels. Von einheimischen Künstlern traten bedeutsam hervor: die Klaviervirtuosen Koczalski, Keitel und Czarniawski, die städtischen Konzertmeister Bergmann und Kleemann, die sympathische Liedersängerin Maria Bagier — alle freudig begrüßt. O. D.

*

Rom. Der Riesenrundsaal des Augusteo in Rom war in den letzten Apriltagen der Schauplatz großer künstlerischer Ereignisse: Wilhelm Furtwängler, der mit außerordentlicher Spannung Erwartete, stand vor dem Augusteum-Orchester, um in Italiens Hauptstadt der deutschen Kunst und dem deutschen Künstlertum neue Geltung zu verschaffen. Es war ein Sieg auf der ganzen Linie, gewaltig und unbestritten. Bei der merkwürdigen Psyche des römischen Konzertpublikums spielt die Tatsache, daß ein Künstler in Deutschland berühmt ist, gar keine Rolle. Dieses Publikum will durchaus erobert sein und unmittelbar überzeugt werden. Furtwänglers dämonischem Temperament, der faszinierenden Leidenschaftlichkeit und Innerlichkeit seines Musizierens gelang es sogleich, die Herzen der Römer zu gewinnen. Man kennt im Süden nicht den fassungslosen Jubel der Zuhörer, wie er in deutschen Musikstädten den großen Musiker nach seiner Leistung umbraust. Der südliche Beifall ist warm, aber plötzlich und ohne den Fanatismus der Ausdauer. Wie jung und unentwickelt ist noch das Konzertleben in Italien und wie muß das Publikum erst in die Welt der Symphonik hineinwachsen! So wirkt eben eine Brahmssche Symphonie immer noch fast wie eine Novität. Furtwängler hatte die erste gewählt, die nun den Römern in des Wortes wahrer Bedeutung zu einem Ereignis wurde, für das sie enthusiastisch dankten. Von Beethoven, der in der Liebe der Italiener den ersten Platz einnimmt, brachte Furtwängler die III. und V. Symphonie und die große Leonoren-Ouvertüre. Wagners Tannhäuser- und Holländer-Ouvertüre und der „Don Juan" von Strauß, das waren einfach überwältigende Trümpfe in Furtwänglers Hand. Seine im edelsten und tiefsten Sinne wundervolle Sachlichkeit, die von dem verzehrenden Feuer nachschaffender Ekstase getragen und beschwingt wird, diese hinreißende und beglückende Art des Musizierens, die ihn zu einem so einzigartigen Künstler stempelt, hat ihn auch in Rom mit einem Schlage zum „Führer" gemacht. Was nach dem ersten Konzert entschieden war, konnte durch das zweite und dritte nur noch gesteigert werden: die Anerkennung Wilhelm Furtwänglers als desjenigen Dirigenten, den Deutschland heute hinauszusenden hat, wenn es seinen Besten auf den Plan stellen will. Walter Dahms.



Neue Bücher.

Romain Rolland: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. 1921. Rütten und Löning, Frankfurt am Main. 262 Seiten. Mit 17 Bildnissen.

Rollands „Voyage musicale au pays du passé" erscheint soeben in deutscher Uebersetzung. Die Darstellungskunst des Verfassers, die sich in dem vielgelesenen, weitgespannten Roman „Johann Christof" bis zum Ende auf großer Höhe hielt, bewährt sich auch hier an einem spröderen und weit mehr mit Fragen der Wissenschaft durchsetzten Stoff. Das Land der Vergangenheit, das aufgesucht wird, ist vor allem das 18. Jahrhundert. Wenn auch Vertreter einer älteren Musikauffassung wie der Thomaskantor Johann Kuhnau und Händel ausführlich zu Worte kommen und auch Johann Sebastian Bach dann und wann überragend hereinblickt, so gehört der Hauptteil des Buches doch den Bahnbrechern eines damals einsetzenden veränderten Musikfühlens, einem Telemann, Hasse, Graun und den Mannheimer Symphonikern. Von den sieben Kapiteln (1. Der satirische Roman eines Musikers aus dem 17. Jahrhundert; 2. Die Musik im Leben eines englischen Dilettanten unter Karl II., nach dem Tagebuche von Samuel Pepys [sprich: Pepps]; 3. Bildnis Händels; 4. die Entstehung des „klassischen Stils" in der Musik des 18. Jahrhunderts; 5. Memoiren eines vergessenen Meisters; 6. Metastasio als Vorläufer Glucks; 7. Musikalische Reise durch Italien und Deutschland) stehen besonders das 3., 4. und 6. unter dem Zeichen der Tendenz — der Tendenz musikgeschichtlicher Ehrenrettung. Besonders Georg Philipp Telemanns Bild — denn er ist der „vergessene Meister" — wird von Rolland zurechtgerückt, nachdem an Stelle der Ueberschätzung Telemanns durch die Mitwelt schon lange die Unterschätzung von seiten der Bach-Forscher getreten ist. Gelten die gefeierten deutschen Komponisten jener Zeit wie der Hamburger Reinhard Keiser, Graun in Berlin und in Dresden Hasse, noch heute den meisten als bloß in ihrer Zeit befangene Musiker, die keine Saat in die Zukunft warfen, so erweist sie Rolland mit unleugbarem Geschick und großer Wärme als Erwecker neuer Gedanken, als einen „launenvollen Frühling", der die Herbstfülle der Wiener Klassiker mit heraufführen half. Neben den musikgeschichtlichen Darlegungen finden sich auch allgemein menschlich schöne Stellen, so im Schluß des ersten Kapitels über Johann Kuhnaus Abhandlung: „Der wahre Virtuose und glückselige Musikus" und vor allem in dem prachtvollen Kapitel über Händel, das den wirklich großen Menschen in dem großen Künstler schauen läßt. Für den deutschen Leser der Gegenwart erhält das Buch dadurch einen erhöhten Wert, daß es von einem Gallier geschrieben ist, der es allerdings über sich gewinnt, den freien Blick auch auf den Großtaten anderer Völker verweilen zu lassen. Zur Besinnung auf unsere wahren Güter ruft uns gleich das erste Kapitel, das den satirischen Roman „Der musikalische Quacksalber" des Johann Kuhnau bespricht. Neben den physischen und sittlichen Erschöpfungs- und Entartungserscheinungen, wie sie der Dreißigjährige Krieg zeitigte, werden hier die Urkräfte unseres Volkes aufgezeigt, die ihm allmählich die Gesundung zurückgaben. Allerdings war es ein verzweifeltes Ringen um die deutsche Seele, seitdem die übermächtige italienische Opernmusik sogar „mitten in die Kirche drang, die letzte Zuflucht deutscher Gedanklichkeit". Der „Held" des oben genannten Romans ist ein Abenteurer aus Ulm, ein „Typus der Deutschen von damals, die ihre Nationalität verleugneten, um an dem Ruhm der Welschen teilzunehmen". Trotz seiner bescheidenen musikalischen Fähigkeiten weiß er doch die Vorliebe der Deutschen für alles Fremdländische geschickt zu benützen, um sich mit dem klangvollen italienischen Namen Caraffa einzuführen. Seine Erlebnisse in Dresden, sein schneller Aufstieg auf dienstbereiten Rücken, dann aber sein jämmerliches Absinken sind ergötzlich zu lesen. Dazwischen gestreute Bemerkungen Rollands zeigen, daß er den deutschen Volkscharakter nach seinen Licht- und Schattenseiten scharf beobachtet hat. Die Lektüre des hier angezeigten Buches wird manchen veranlassen, Kuhnaus „Musikalischen Quacksalber" einmal auch in ungekürzter Fassung in dem Neudruck von A. Sauer zu lesen. Für die deutsche Kulturkunde muß dieser Roman unbedenklich Grimmelshausens Simplizius Simplizissimus an die Seite gestellt werden. — Das vierte Kapitel zeigt uns, wie in gemeinsamem Fortschreiten Kunstübung und Vaterlandsliebe bei den Deutschen im 18. Jahrhundert mächtig heranwuchsen — die Parallelen zur deutschen Literaturgeschichte liegen auf der Hand! — und wir werden bis unmittelbar

an die Schwelle der Epoche geführt, wo mitten in unwürdigen staatlichen Zuständen des Reiches die großen Wiener Klassiker der deutschen Musik die Weltgeltung errangen. Dem Musikforscher willkommen ist der wissenschaftliche Anhang mit seinen vielen Nachweisen und Begründungen. Die wertvollste Zier der vorliegenden deutschen Ausgabe sind aber die fein ausgewählten, sonst nur schwer zugänglichen Musikerbildnisse nach alten Vorlagen. Wirklich ein aus hellem Geist und warmem Herzen geborenes Buch, das sich in Deutschland viele Freunde erwerben wird. Dr. Hans Burkhardt.

*

Eugen Segnitz: Max Reger. Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke. Historia-Verlag, Leipzig 1922.

Diese Biographie ist mit Liebe zur Person und Sache von einem, der frühzeitig für Reger eingetreten, geschrieben; Neues über Reger und sein Werk sagt sie nicht. Eine wirkliche Analyse der Werke wird eigentlich nirgends geboten; das, was über Klaviermusik, Lieder, Chorwerke gesagt wird, bleibt zudem an der Oberfläche hängen. In der Schilderung des Lebens gibt es manche Mängel und Fehler. Ich vermerke einige: der Vater hat Reger nie in die Anfangsgründe der Harmonielehre eingeführt, sondern A. Lindner. Regers Gattin ist eine geborene von Bagenski. Wo Reger die Stelle eines Kompositionslehrers in München bekleidete, ist nicht angegeben. Die Angabe über Regers Vorgänger in Meiningen (S. 25) ist ungenau und irreführend: Steinbach hatte bereits 1902 Meiningen verlassen, Berger leitete von 1902—1910 ununterbrochen die Hofkapelle, war also keineswegs „Vertreter" Steinbachs. Das Regersche „Doppelleben in Meiningen und Leipzig" endete nicht 1913, sondern 1914, nach Jena zog er 1915. Der Meininger Herzog hat Bruckner nie nahegestanden, weder seiner Person, noch seiner Kunst. Als Reger als Schaffender in den neunziger Jahren „Anregung und Vorbild bei den großen Toten, bei Bach, Brahms, Schumann und Th. Kirchner" suchte, lebte aber Brahms († 1897) noch (Reger hat ihm z. B. geschrieben und Brahms hat geantwortet) und Kirchner († 1903) dürfte sich auch noch nicht zu den großen Toten gerechnet haben. Aus einer S. 30 zitierten Briefstelle wird Regers „Bekenntnis zur Form" herausgelesen, die aber darin gar nicht enthalten ist. Das S. 55 erwähnte A dur-Quintett ist für Klarinette und Streichinstrumente. Wenn Schumann und Brahms als anregende Geister des Lyrikers Reger genannt werden, so hätte Hugo Wolf doch nicht vergessen werden dürfen. Nicht Max Schillings (der niemals Direktor des Stuttgarter Konservatoriums war), sondern Max Pauer berief Haas (S. 117) nach Stuttgart. Genug damit. Dergleichen und noch mehr Unzulänglichkeiten und z. T. auch Phrasenhaftigkeiten lassen den Wert des Buches erheblich zusammenschrumpfen. H. H.

*

Josef Wöß: „Die Modulation". Ein Lehrbuch. Universal-Edition.

Der Verfasser, ein Schüler Sechters, hat mit einem durch weitgehendsten Terzenaufbau überlasteten Klangmaterial, das bis zur Verwendung von Nebennonen- und Undezimenakkorden geht, versucht, ein Modulationssystem zu errichten, dessen Entwicklung für den Theoretiker der alten Schule vielleicht von Interesse sein mag, jedoch durchaus nicht den Zwecken praktischer Einfachheit entspricht. Ist doch das Gebiet der Modulation durch die Errungenschaften der modernen Theorielehre (Riemann, Louis-Thuille) in viel logischer und präziser Weise formuliert worden, wobei trotz der knappen, übersichtlichen Darstellungsweise doch jede Modulationsmöglichkeit restlos erschöpft wird. So erscheint die ganze Anlage des Wößschen Buches als veraltet, ebenso wie die zahlreichen theoretischen Erörterungen, die als Erläuterungen der Modulationsbeispiele gelegentlich eingestreut sind. Wenn als Beispiel für die Auflösung des Quintsextakkordes der II. Stufe die Akkordverbindung f a c d — c e g aus Schuberts C dur-Symphonie zitiert wird (eine Verbindung, die schon vor Schubert tausende Male vorkommt) und dann behauptet wird: „Die Theoretiker der alten Schule wollten von einer Auflösungsmöglichkeit durch Liegenlassen der Dissonanz nichts wissen, Grund genug für Beethoven und Schubert, ihnen das Gegenteil zu beweisen" — so ist das eine Verkennung des Wesens des Rameauschen Sextakkordes, bei dem c als Unterdominantquinte gar nicht den Charakter einer Dissonanz hat. Wenn ferner Wöß zur Erklärung des Quintenverbotes als „obersten Richter" das musikalische Ohr zu Rate zieht und behauptet, diatonische Quintenfortschreitungen klängen häßlich, so ist das ebenfalls eine veraltete und unrichtige Anschauung. Höchst bedenklich muß es erscheinen, wenn dann als Beweis, daß es auch Quintenparallelen gäbe, die gut klingen, eine Stelle aus einem Violinkonzert von — Vieuxtemps (!) zitiert wird. Ebenso, wenn als Beispiel für einen übel klingenden Querstand eine Stelle aus der Oper „Freund Fritz" von Mascagni aufmarschiert, ein Querstand, der überdies vollkommen harmlos ist, weil er gar nicht im Wechsel der Dur- und Mollvariante passiert und sich schon bei den Klassikern ungezählte Male vorfindet. Zu diesen und ähnlichen Sinnwidrigkeiten kommen noch höchst merkwürdig anmutende Kuriositäten im verbindenden Text: „Das Mollgebiet ist überhaupt etwas spröder (!) als das Durgebiet." „Die moderne Musik (seit Wagner) überschätzt den übermäßigen Dreiklang und weist ihm eine viel hervorragendere Stellung zu, als ihm eigentlich gebührt." — „Vor Geschmack- und Talentlosigkeiten (!) hat aber auch die allerstrengste Theorie niemals zu bewahren vermocht, des sind Hunderte von Werken aller Zeiten — selbstverständlich auch der unseren — lebendige, besser gesagt: tote Zeugen." — „Bei Bruckner überwiegt die reiche, stets frisch quellende thematische Erfindung und drängt die Harmonik zurück, wohin sie gehört, zum Ausdrucksmittel, gewissermaßen aus dem Bild in den Rahmen." — „Ein allzulanges Kadenzieren ist von Uebel und setzt den Organisten leicht in den Verdacht der Unbeholfenheit, gemäß dem schönen Reim: „Auf dem Dache sitzt ein Greis, der sich nicht zu helfen weiß." — „Der Meister, der in tausend Fällen gezeigt hat, wie man einen Fehler vermeidet, kann, so oft es ihm beliebt, einen solchen begehen, und es wird keiner sein. Beim Stümper aber kommt es wirklich auf ein paar Fehler mehr oder weniger nicht an, denn da ist ohnehin alles schlecht. Quod licet Jovi. ... Neben dem gewiegten Können ist der geläuterte ästhetische Sinn, auch Geschmack genannt, das Allerwichtigste; wer darüber verfügt und dabei weiß, was er tut, darf gelegentlich auch über die Grenze schießen. ... Denn wenn ein Beethoven über die Schnur hauen darf, weil er eben Beethoven ist, so ist doch ein anderer darob, daß er auch über die Schnur haut, noch lange kein Beethoven!" Es sei dem verehrlichen Leser überlassen, nach diesen und ähnlichen Aeußerungen den Wert des 460 Seiten (!) zählenden Buches zu bemessen. Dr. H. G.

*

Ungefähr zu gleicher Zeit erscheinen zwei die Violinspieler angehende Bücher. Breitkopf & Härtel geben heraus: Karl Klingler, „Die Grundlagen des Violinspiels" (83 Seiten Umfang) und im Nikola-Verlag (Wien) verläßt die ungefähr gleichen Umfang einnehmende Schrift von Julius Winkler „Die Technik des Geigenspiels" die Presse. Den Geigern, darüber muß man sich klar sein, ist mit Arbeiten wenig gedient, die in der Sprache des Physiologen oder Mediziners abgefaßt sind (oder wissenschaftlich sich nur gebärden). Was sie wollen ist eine von einem kundigen Fachmann mit möglichst überzeugender Deutlichkeit und möglichst anschaulich gegebene wörtliche Erläuterung dazu „wie's gemacht wird". An Uebungsstoff fehlt es dem Geiger nicht, aber sehr oft an der Begründung für den Wert der technischen Uebungen (Griffe, Tätigkeit des Bogens, des Armes usw.) und an Hinweis auf die Wichtigkeit der Spezialisierung des technischen Uebungsstoffes. Den beiden Büchern merkt man an, daß sie von Fachleuten geschrieben worden sind. Diese haben beide keine neue Entdeckungen gemacht, denken nicht an Umwälzung, drücken sich klar und verständlich aus und werden dabei mit ihrer sehr schwierigen Aufgabe, das, was praktisch am Objekt oft schnell gezeigt werden kann, begrifflich dem Verstande zu erläutern, gleich gut fertig. Die Disposition ist hier und dort verschieden. Klingler beginnt mit der Haltung der Geige und dem linken Arm und geht dann zur Bogenführung über, Winkler macht den umgekehrten Weg. Jeder hat also seine eigene „Methode", was sich erst recht beim Durchstudieren der einzelnen Kapitel zeigt. Man vermute darum nicht lauter Widersprüche. Erstens wird niemand so beschränkt sein, nur an eine einzige Methode zu glauben, ferner fehlen uns noch die überall im gleichen Sinn benützten termini technici. Jeder schafft sich neue Ausdrücke und wendet sie in der ihm richtig scheinenden Weise an, daher weiß man oft tatsächlich nicht, was unter diesen oder jenen Begriff fällt, oft aber bemerkt man, daß zwei Begriffe sich decken, die durch verschiedene Worte bezeichnet werden. Vielleicht wird das einmal besser werden, die Anzeige von zwei, uns je in ihrer Art gleich wichtig erscheinenden Arbeiten über einen und denselben Gegenstand dürfte diese allgemeine Bemerkung rechtfertigen. Im übrigen: Der Geiger wähle und entscheide selbst. Er greife zu Klinglers mehr didaktischem Buche oder zu Winklers eines etwas freieren Tons sich bedienenden Schrift, er kann aus beiden seinen Nutzen ziehen. Alexander Eisenmann (Stuttgart).

*

Otto Ehrhardt: Regiebuch zu Pfitzners Palestrina. Verlag von A. Fürstner, Berlin.

Dieses vom Opernregisseur des Stuttgarter Landestheaters mit größter Sachkenntnis verfaßte und klar disponierte Regiebuch führt vortrefflich in den ganzen szenischen Apparat und das Getriebe der Palestrina-Darstellung ein. Es wird nicht nur den Fachmann angehen, sondern kann auch dem Theaterbesucher neben dem Textbuch ein sicherer Führer zum Eindringen in Pfitzners Werk sein.

*

Offizielles Programm und Textbuch zur 23. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Zug am 13. und 14. Mai betitelt sich die von der Schweizerischen Musikzeitung (Hug & Co., Schriftleiter E. Isler) herausgegebene und sehr gut ausgestattete (64 Seiten) Festschrift, die biographische Notizen, Bilder, Analysen usw. in reicher Auswahl bringt. H. H.

Neue Chormusik.

a) Geistliche Werke:

Joh. Th. Römhild (1684—1756): Matthäuspassion. Klavier-Auszug von K. Paulke. C. F. W. Siegel, Leipzig.

Th. Hagedorn: Die 7 Worte Jesu, geistliche Kantate für Soli, Chor, Streichquartett und Orgel. Ebenda.

Felix Knubben: Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel, Op. 5. Verlag der Beuroner Kunstschule.

Ueber die erste Wiederaufführung des Römhildschen Werks am Karfreitag 1921 in Meiningen hat die N. M.-Z. im 2. Aprilheft 1921 (Nr. 14) berichtet, über den von ihm der Vergessenheit wieder entrissenen Komponisten der Herausgeber selbst im Archiv für Musikwissenschaft (I, 3), so bleibt mir an dieser Stelle die Aufgabe, mich

über den Eindruck des gedruckten Auszugs zu äußern. Ich glaube, daß Paulke einen glücklichen Griff getan hat. Das praktische Bedürfnis nach leichteren wertvollen Passionsmusiken ist sehr groß, aber eine würdige Aufführung der beiden Bachschen Passionen kostet heute mehr Geld, als kleinere Städte aufbringen können und die herrlichen Schützschen Passionen verlangen eine stilistische Einfühlung, die bis jetzt nur sehr geschulten Chören eigen ist. So ist man eigentlich von selbst, da das 19. Jahrhundert so gut wie nichts gebracht hat, auf die leichteren Passionen der Bachschen Zeit angewiesen; da ist mir die Römhildsche bedeutend lieber, als die unechte Lukaspassion, die immer noch in der großen Bach-Ausgabe steht, oder die verzopfte Händelsche nach Brockes; freilich, an den (heutzutage weit unterschätzten) „Tod Jesu" von Graun reicht sie nicht heran. Sie gehört zur Gattung der Choralpassionen (wie ja auch die Lukaspassion), d. h. den Hauptteil nehmen die von der Gemeinde und dem Chor zusammen gesungenen Choräle ein (35 an der Zahl!), von denen aber der Herausgeber 25 weggelassen hat. Das ist gewiß in der Ordnung für eine Konzertaufführung, für einen liturgischen Passionsgottesdienst aber bilden gerade die Choräle die feste Verbindung von Gemeinde und Mitwirkenden. Die Rolle des Orchesters ist nicht so bedeutend, daß nicht im Notfall Orgel und Cembalo, oder nur Orgel dafür eintreten könnte. Die Sätze sind alle kurz, ohne die dramatische Schlagkraft Bachs, aber wirksam gesetzt, und an einigen empfindsamen Lyrismen merkt man schon den Uebergang zur neuen Zeit — das Werk ist 1752 geschrieben! Ich glaube, es wird sich in den Passionsaufführungen der nächsten Jahre seinen Platz erringen. — Daß man auch in neuester Zeit wieder mit Ernst und gutem Gelingen sich bemüht, Musik für gottesdienstliche Aufführungen zu schreiben, beweist die Hagedornsche Kantate. Nach den rezitativisch von einem Bariton vorgetragenen sieben Worten Jesu folgt jeweils ein betrachtender Chorsatz bezw. Solo, teils a cappella teils mit Streichquartett. Das Werk sei guten Kirchenchören für Passionskonzerte oder liturgische Gottesdienste warm empfohlen. — Von dem starken neuen Leben innerhalb der katholischen Kirchenmusik legt die offenbar der Beuroner Schule entstammende Messe von Knubben ein erfreuliches Zeichen ab. Der Männerchorsatz ist elastisch gehandhabt, die Harmonik modern, ohne aus dem Rahmen des kirchlichen Stils zu fallen. Voraussetzung zur Wirkung sind ein geschulter Chor, eine moderne Orgel und ein gutes Solo- oder Doppelquartett.

b) Gemischte Chöre:

Josef Dantonello. „Wie heimlicherweise" (Mörike), Op. 12.
Jos. Dobler. Chöre, Op. 15, 2; 20 b, 23 (Hug). Böhm, Augsburg.

Mörikes Gedicht „Zum neuen Jahr", in dem jede Zeile schon Musik ist, hat die Musiker oft inspiriert, ich erinnere nur an das Wolfsche Lied und den Rheinbergerschen Chorsatz (vielleicht ist es sein bester!); auch der vorliegende ist melodisch, klangschön und gut gesetzt. Doblers Op. 15 und 23 sind Schweizerhymnen und gehen uns Reichsdeutsche daher wenig an; ebenso bedaure ich, über drei tschechische Chöre von Koporc nicht urteilen zu können, da ich die Sprache nicht verstehe.

c) Frauen- und Kinderchöre.

Hans Gál: 3 Lieder für Frauenchor und Klavier, Op. 12. Leuckart.
Ph Gretscher: 3 Volkslieder, für 3 Frauenstimmen und Klavier gesetzt, Op. 114. Ebenda.
Fritz Weber: Kommt, wir singen eins! 12 einstimmige Lieder für Kinderchor und Klavier. Ebenda.

Ueber Hans Gál brachte die N. M.-Z. in Heft 6 dieses Jahrgangs einen Aufsatz, und ich freue mich, daß meine Erwartungen nicht enttäuscht worden sind: ich möchte diese Frauenchorlieder zu den besten modernen, die ich kenne, zählen. Der Chorsatz verrät starke melodische Begabung und ist zwar schwierig, aber nirgends unsanglich, der Klavierpart reich gefärbt, und der Eindruck des Ganzen vortrefflich. — Ph. Gretscher fügt seinen zahlreichen, viel gesungenen Frauenchören drei Volksliedsätze an, gediegen, wirksam im Satz, aber auf ein höheres Niveau hebt sich seine Musik niemals. Kinderlieder zu schreiben (und zu beurteilen!) ist eine gefährliche Sache: oft lehnen die Kinder gerade das ab, was am absichtlichsten auf sie zugeschnitten ist, und so kann ich auch über die Webersche Sammlung nicht mehr sagen, als daß in ihr nette Kindertexte nett vertont sind.

d) Männerchöre.

Richard Trunk, Op. 43: 3 Chöre. Halbreiter, München.
Karl Wüst, Op. 48: Abschied. Fritzsche, Leipzig.
C. Aeschbacher, Op. 30, 9: Silvesterglocken.
F. Leu. 2 Jodellieder. Ebenda.
W. Kaufmann: Eine Kompagnie Soldaten. Ebenda.

Die drei letztgenannten gehören zum schweizerischen Männergesang, der sich vom deutschen weniger musikalisch als durch stärkere Pflege des Volksmäßigen abhebt; musikalisch höher zu werten sind die drei Trunkschen Chöre, in denen die ausgefahrenen Geleise des Männergesangs mit Glück und Geschmack vermieden sind.

Orgelmusik.

Karl Hoyer, Op. 19: Sonate in d moll. Simrock.

Dieses neue Orgelwerk des Chemnitzer Jakobi-Organisten packt das schwierige Problem, die Sonatenform auf die Orgel zu übertragen, auf eigene Art an: der erste Satz macht noch einen etwas konventionellen, fast Rheinbergerischen Eindruck (sein schwacher Punkt ist der aller Orgelsonaten: das zweite Thema), ist aber geschickt und tüchtig gearbeitet; schon persönlicher mutet ein Allegro alla burla als zweiter Satz an, dessen Laufwerk man anmerkt, daß es auf einem und für ein modernes Instrument erfunden ist, mit einem meno mosso in Moll als Trio, dem man noch die Regersche Schule etwas ansieht; vortrefflich ist aber die Anlage des dritten Satzes, der molto adagio beginnt und in freier und wirkungsvoller Weise Adagio und Finale kombiniert. Harmonisch ist die Sonate sehr gemäßigt modern, und die vom Komponisten beigegebenen Registrierungsangaben werden jeden Organisten interessieren.

Karl Hoyer: Memento mori, Vier Stücke Op. 22; Concertino im alten Stil für Orgel und Streichorchester, Op. 20. Klemm, Leipzig.

Der erfreuliche Eindruck der Sonate wird befestigt durch die vier „Trauerzug, Totenklage, Totentanz, Verklärung" überschriebenen Stücke Op. 22. Sie sind Paul Gerhardt gewidmet und in manchem der klangmalerischen Art des Zwickauer Marienorganisten verwandt. Vom Reger-Epigonentum ist Hoyer hier vollends ganz losgekommen, eher spielen jetzt Einflüsse Karg-Elerts mit herein. Ein sicheres, tüchtiges eigenes Musikantentum gibt aber allen Stücken die Grundfarbe. Manchmal (in Nr. 2 und 4) scheint mir die Inspiration hinter dem Programm der Ueberschrift zurückzubleiben, um so besser gefielen mir Nr. 1 und 3 mit den knöchernen Kastagnetten des Todes (gute Orgel notwendig!). Zunächst sind es noch fast ausschließlich die Organisten-Komponisten, die anfangen, die Ausdrucksmittel der modernen Orgel auszunützen, von denen erst (trotz Reger!) ein kleiner Teil urbar gemacht ist (während man die klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers und wohl auch der Streichinstrumente als erschöpft ansehen darf), — so wünsche ich den Hoyerschen Stücken, daß sie recht Schule machen möchten! — Das Concertino ist leicht für die Streicher, nicht zu schwierig und dabei sehr dankbar für die Orgel, eignet sich daher besonders für Konservatoriums- und Seminaraufführungen.

H. Keller.



— Unter dem Titel „Deutsche Chor- und Kammermusik" werden in den Sommermonaten in München eine Reihe von Festkonzerten stattfinden, die gemeinsam von den führenden musikalischen Körperschaften Münchens veranstaltet werden. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen von Generalmusikdirektor Bruno Walter, Prof. v. Hausegger, Prof. v. Waltershausen, Prof. Schwickerath, Dr. Ludwig Landshoff, Schulrat Friedrich. Das Fest hat mit einer Aufführung von Haydns Schöpfung am 21. und 22. Mai im Odeon durch den Lehrergesangverein und mit Brahmsschen a cappella-Chören (Konzertges. f. Chorgesang) am 31. Mai begonnen. Es folgen: 9. Juni Alte Musik (Akademie der Tonkunst), 12. Juni Bach: Actus tragicus und Magnificat (Bach-Verein), 20. und 21. Juni Mozart: Krönungsmesse und kleinere geistliche Werke (Bach-Verein), 27. Juni: Deutsche Madrigale (Konzertges. f. Chorgesang), 4. Juli Mozart: Kammermusik (Münchner Tonkünstlerverein), 13. Juli Münchner Komponisten: 1. Abend, 12. August, 2. Abend (Tonkünstlerverein), 23. August: Romantischer Abend (Tonkünstlerverein), 29. August: Pfitzner „Von deutscher Seele", 10. September: Beethovens IX. Symphonie (Orchester und Singchor des Nationaltheaters), 15. September: Deutsche Volkslieder (Lehrergesangverein), 18. September: Münchner Komponisten, 3. Abend (Tonkünstlerverein), 26. September Beethoven: Kammermusik (Akademie der Tonkunst).

— II. Thüringer Musikfest in Sondershausen vom 2. bis 5. Juni. Veranlaßt durch den Erfolg des I. Thür. Musikfestes im vorigen Jahre ladet die kleine ehemalige Residenz, die auf eine ruhmreiche musikgeschichtliche Vergangenheit zurückblickt, auch in diesem Jahre für die Pfingsttage zu einem Musikfeste ein. Eine umfangreiche Vortragsfolge für vier Konzerte ist aufgestellt, namhafte Solisten sind verpflichtet, und dies zusammen mit dem Loh-Orchester, der ehemals fürstlichen Hofkapelle, unter ihrem langjährigen bewährten Leiter, Hofkapellmeister Prof. Corbach, verspricht reiche Anregungen. Ein Kammermusikabend wird das Fest einleiten, und ein Chorkonzert, das Hugo Kauns „Mutter Erde" bringt, wird sich anschließen. In den beiden Orchesterkonzerten, die im wesentlichen der zeitgenössischen Musik gewidmet sind, werden ein Violinkonzert von August Reuß (Solist: Felix Berber) und Orchestergesänge von Frickhöffer durch Agnes Leydhecker zur Uraufführung kommen. Als Solisten sind noch Celeste Chop-Groenevelt und Käthe Neugebauer-Ravoth gewonnen. Das Fest dürfte wieder den Beweis erbringen, daß auch außerhalb der großen Musikzentren wertvolle Arbeit im Dienste der Musik geleistet wird, die zudem vielleicht auf fruchtbareren Boden fällt, als dies im Massenbetrieb der Großstädte möglich ist.

— Hans Knappertsbusch, der bisherige Dessauer Generalmusikdirektor, ist als Nachfolger Bruno Walters zum Operndirektor des Münchner Nationaltheaters berufen worden. Als Gastdirigent in Konzert und Oper hat er beispiellose Erfolge in München gehabt.

— Heinrich Laber, der rührige Leiter der Reußischen Kapelle in Gera, entfaltet eine fruchtreiche Tätigkeit. Mit Freude kann man

feststellen, daß er sich der zeitgenössischen Tonkunst besonders annimmt. So brachte er Symphonien von Reznicek und Erdmann, die „Phantastischen Erscheinungen“ von Braunfels, ferner Werke von R. Strauß, O. v. Chelius, Wetzler, Noelte, Th. Blumer, Tiessen, Rangström, Koczalski u. a. heraus. Als Opernkapellmeister studierte er zudem neu ein: Freischütz, Entführung, Nachtlager, Lustige Weiber, Maskenball, Fidelio. Bei den Maifestspielen in Plauen i. V. wirkte Laber neben Professor Lohse (Leipzig) und Hermann Kutschbach (Dresden) als Festdirigent.

— Zum Intendanten des Stadttheaters Halle ist der bisherige Halberstädter Theaterleiter Dietrich gewählt worden. Ludwig Neubeck (Rostock) hatte die Wahl nicht angenommen.

— Die Berliner Volksoper verpflichtete als I. Kapellmeister für das Theater des Westens Franz v. Hoeßlin, außerdem Kapellmeister Dr. Prätorius (Breslau); ferner Fritz Vogelstrom von der Dresdener Staatsoper, Else Tuschkau, Berta Malkin (Mannheim) und als Spielleiter Prof. d'Arnals.

— Der Erfolg des ersten Reger-Festes der Max-Reger-Gesellschaft in Breslau übertraf alle Erwartungen. Der Festdirigent Georg Dohrn dirigierte mit vollster Beherrschung des Reger-Stils und hinreißendem Schwung; die Solisten (das Wendling-Quartett, die Herren Dreisbach, Köhler und Berthold aus Stuttgart, Anna Erler-Schnaudt, Eduard Erdmann, der Breslauer Organist W. Reimann und — allen voran — der unvergleichliche Adolf Busch) rissen das wahrhaft beglückte Publikum zu begeisterten Kundgebungen hin. Im Anschluß an das Fest hielt die Max-Reger-Gesellschaft im Musiksaal der Universität Breslau ihre I. ordentliche Mitgliederversammlung ab. Der Mitgliederstand hat sich im Lauf des letzten Jahres beinahe verdreifacht und die Zahl von 600 erreicht. Die Versammlung beschloß eine angemessene Erhöhung der Mitgliedsbeiträge, da die seit 6 Jahren geltenden Beträge in keinem Verhältnis zu der Geldentwertung stehen; sie beschloß ferner, für die Veranstaltung des nächsten Reger-Festes im Frühling 1923 Wien in Aussicht zu nehmen und weitere Reger-Feiern anläßlich des 50. Geburtstags Regers in Reichsdeutschland zu erwägen. (Geschäftsstelle der Reger-Gesellschaft: Stuttgart, Silberburgstr. 189.)

— Max Regers Asche ist im Urnenhain des städtischen Friedhofes in Weimar beigesetzt worden. Zu einer schlichten Feier, wobei als Vertreter der Reger-Gesellschaft Prof. Anschütz aus Leipzig ergreifende Worte sprach, waren außer der Witwe Regers und seinen Kindern auch Vertreter des Staatsministeriums, des Deutschen Nationaltheaters, von der Stadt Weimar und der Thüringer Gebietsregierung Abgeordnete erschienen. Dr. Ortloff legte als Vertreter der Abgeordneten einen Kranz nieder.

— Nicolaus Medtner hat in Berlin einen Klavierabend mit eigenen Werken (eine Sonate g moll Op. 22, „Märchen“ u. a.) gegeben.

— „Der Tanz der Maja“, eine einaktige Oper von Kurt Stiebitz, kommt in Göttingen zur Uraufführung.

— Eine dreiaktige Oper „Sünde“ von Gustav Laska, dem Komponisten des Lustspiels „Abu Said“ hat das Schweriner Landestheater zur Uraufführung angenommen.

— Hermann Durra hat eine dreiaktige komische Oper „Frühlingsregen“ nach Eberhard Königs gleichnamigem Schelmenspiel vollendet. Das Werk ist vom Stadttheater in Nürnberg zur Uraufführung erworben worden.

— Am 17. Mai vollendete der bekannte Musikästhetiker und Chefredakteur der „Signale für die Musikalische Welt“, Prof. Max Chop in Berlin, sein 60. Lebensjahr.

— In Würzburg wurde anläßlich des 80. Stiftungsfestes der Liedertafel das Chorwerk „Teuerdank“, dramatische Konzertszenen für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, von Max Meyer-Olbersleben mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

— Lene Weiller-Bruch und Hans Bruch (Mannheim) haben im letzten Winter in Karlsruhe, Frankfurt, Mannheim, Köln, Düsseldorf, Nürnberg und München mit Vorträgen auf zwei Klavieren reiche Erfolge geerntet.

— Den Lehrern am Würzburger Konservatorium der Musik Arthur Schreiber und Max Niebauer wurde der Professortitel verliehen.

— Elena Gerhardt ist in England vom Publikum enthusiastisch gefeiert worden. Die Künstlerin sang viermal ein rein deutsches Programm. Sie wird nach ihrem nächsten Berliner Liederabend nach Amerika zurückgehen.

— Die Altistin Irmela Bernoulli (Stuttgart) hat bei einer Aufführung der Johannespassion unter E. Band starken Erfolg bei Publikum und Presse gehabt.

— In einem Kammermusikabend in Mannheim hatte die Sopranistin Elisabeth Hernried-Valentin, von ihrem Gatten Kapellmeister Robert Hernried begleitet, große Erfolge.

— In einem Konzert des Schnelleschen Frauenchors (Leitung Wilhelm Sträußler) zu Breslau gelangten Werke neuzeitlicher Tonsetzer zur Aufführung, so Julius Weismann, Richard Stöhr, Ewald Straeßer, Heinrich Cassimir, Hans Lißmann. Käthe Sträußler (Klavier) und Hanna Schmack (Violine) spielten u. a. eine Sonate (e moll Op. 9) von Egon Kornauth und ein Präludium von Joseph Haas.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Oberregisseur Ferdinand Wiedey, der I. Spielleiter der Oper des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, ist im Alter von 68 Jahren gestorben. In München von Julius Hey im Gesang, später in Weimar von Jocza Savits im dramatischen Vortrag unterrichtet, betrat Wiedey 1879 zuerst als Eremit im Freischütz die weimarische Bühne, an der er als Baßbuffo — als solcher hat er auch in Bayreuth den Beckmesser gesungen — und als ausgezeichneter Chargenspieler im Schauspiel Hervorragendes leistete. Seine künstlerische Schwerkraft lag auf dem Gebiete der Opernregie.

— Der Komponist Emil Weidenhagen ist in der St. Johanniskirche in Magdeburg beim Gottesdienst während der Ausübung seines Organistenamts an einem Herzschlag gestorben. Weidenhagen, der im 60. Lebensjahr stand, ist der Komponist der Oper „Die Ritter von Marienburg“. Er galt als einer der ersten Organisten Deutschlands.

— Im Alter von 67 Jahren ist in Frankfurt a. M. der Komponist Anton Eberhardt während einer Vorstellung im Opernhaus gestorben. Seine romantische Oper „Die Eisjungfrau“ sollte demnächst ihre Uraufführung erleben.

— In Biel (Schweiz) ist der Musikdirektor Wilhelm Sturm, einer der erfolgreichsten Männerchorkomponisten, im Alter von 80 Jahren gestorben. Die Zahl seiner Chorwerke beläuft sich auf über zweihundert.

— Der Violinpädagoge Prof. Rob. Bollano verstarb in Leipzig im 76. Lebensjahre.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Paul Graeners Oper „Byzanz“ (eine Umarbeitung seines „Theophano“) fand bei der Uraufführung in Leipzig unter Otto Lohses Leitung mit Liane Martiny und Felix Fleischer in den Hauptrollen begeisterte Aufnahme.

— Paul Gläsers dreiaktige romantische Oper „Das Kirchlein im See“ erlebte am Altenburger Landestheater bei vorzüglicher Inszenierung (Oberspielleiter Hofmann) und der hervorragenden musikalischen Leitung des Kapellmeisters Nettstraetter ihre Uraufführung mit durchschlagendem Erfolg. Das Publikum ehrte den anwesenden Komponisten durch zahlreiche Hervorrufe.

— In Frankfurt a. M. sind Béla Bartóks einaktige Oper „Herzog Blaubarts Burg“ und sein Tanzspiel „Der holzgeschnitzte Prinz“ uraufgeführt worden.

— Die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Venus“ von Othmar Schoeck (Text von Arnim Rueger nach Mérimées Novelle „Die Venus von Ille“) fand in Zürich am 10. Mai im Rahmen der internationalen Maifestspiele statt. Das Werk errang unter der musikalischen Leitung des Komponisten (Regie: Direktor Paul Trede) einen außerordentlich starken Erfolg.

— Im Landestheater Karlsruhe fand die Erstaufführung von Bernhard Sekles' Oper „Schahrazade“ statt.

— Im Nationaltheater München gelangte ein Mimodrama „Arambel“ von Ingeborg Ruwina mit der Musik von Pierre Maurice zur Erstaufführung.

Konzertwerke.

— Ein „Hymnus an die Tonkunst“ von Alexander Friedrich von Hessen und das „Requiem“ von Frederick Delius kamen in Frankfurt a. M. durch den Rühlschen Gesangverein zur Uraufführung.

— Nachdem vor einem Jahre Emil Röhrigs Konzert für Bratsche und großes Orchester in einem Symphoniekonzert in Aachen unter Dr. Raabe uraufgeführt worden war, wurde nun desselben Tondichters Streichquartett in G dur zum ersten Male zu klingendem Leben erweckt. Es weist die alten Formen auf, erfüllt sie aber mit eigenem Leben und drückt dieses Leben in der Sprache der gesunden Neuzeit aus. Männlicher Ernst, zarte Traumgesichte und kräftiger Humor zeichnen die vier Sätze aus. Sie bieten den Spielern nicht geringe Schwierigkeiten, bereiten den Hörern aber nachhaltige Genüsse. Das stofflich und formal bedeutende Werk verdiente in das Programm unserer Quartettvereinigungen von Ruf aufgenommen zu werden. R. Z.

— Ein Streichquintett in fis moll von Heinrich Kaminski fand im 11. Melos-Kammermusikabend seine Uraufführung.

— Von Hermann Reutter (Stuttgart) kamen in München und Frankfurt a. M. eine Fantasia apocalyptica für Klavier, drei Gesänge für eine Altstimme und Streichquartett nach Gedichten von Fr. Hölderlin und „Antagonismus“, Musik für zwei Klaviere zur Uraufführung. Die Presse betont die Gestaltungskraft des jungen, noch ringenden Komponisten.

— Ein Trio d moll für Violine, Horn und Klavier von Werner Wehrli gelangte in Aarau zur Uraufführung.

Unterrichtswesen

— Der 9. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet unter Mitwirkung hervorragender Dirigenten vom 17.—22. Juli statt. Die Kurse werden von der Kritik, staatlichen,

städtischen und kirchlichen Behörden wärmstens empfohlen. Für Volksschullehrer und -Lehrerinnen, Gesanglehrer an höheren Lehranstalten, Geistliche und Kirchenmusikdirektoren gleich wichtig. Behandlung der Gebiete: Atemtechnik, Rhythmik, Dynamik, Bildung von Sprache und Stimme bei Lehrenden und Lernenden in praktischen Uebungen. Prospekt durch Oberlehrer Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20. Rückporto höflichst erbeten.

— In Münster i. W. besteht seit 2 Jahren eine Vereinigung heranwachsender Pianisten, deren geistiger Führer der Klavierpädagoge Franz Ludwig ist. Dieser Bund hat sich zur Aufgabe gestellt, das Klavierspiel in historischer und wissenschaftlicher Umrahmung zu pflegen. Die bisherigen Jahresberichte zeugen von dem Ernst der Bestrebungen und der Arbeitsfreude aller Mitglieder. In 25 Konzerten mit mustergültig aufgestellten Programmen wurden Klavierwerke vorgetragen von der Zeit der Virginalkomponisten bis zur jüngsten Gegenwart, u. a. Beethovens sämtliche Soloklavierwerke, ein umfassender Zyklus: Brahms und sein Kreis, ein Altmeister-Abend (16. und 17. Jahrh.). (Nur die Moderne ist mit Reger und Bartok allein noch etwas stiefmütterlich behandelt. Hätte man nicht auf ein Dutzend Lisztscher Werke zugunsten zeitgenössischer Tonsetzer verzichten können? D. Schr.)

Auslands-Nachrichten

— Im Brüsseler Monnaie-Theater gelangte eine Oper „Olivier le simple" von Victor Vreuls, dem Direktor des Konservatoriums in Luxemburg, zur Uraufführung.

— Zu Pfingsten will Dan Godfred in London ein englisches Musikfest veranstalten, bei dem Bantock, Elgar, German, Goossens, Holst, Mackenzie und D. Ethel Smith eigene Werke aufführen werden.

— In der Opéra Comique in Paris kam „Les noces corinthiennes" von Henri Büsser (Text nach Anatole France) zur Uraufführung.

— Das Theater der „Champs Elysées" gibt vom 19. Mai ab Opernvorstellungen mit Tristan und Isolde, Lohengrin, Meistersinger, Parsifal und Barbier von Sevilla. — Die Große Oper bereitet ebenfalls Lohengrin vor.

— Unter Toscaninis musikalischer und Willi Wirks (München) szenischer Leitung gingen die „Meistersinger" seit Jahren zum erstenmal wieder in der Scala in Mailand in Szene und fanden begeisterte Aufnahme.

— Die Prüfungskommission für den vom „Circolo degli Artisti Torino" veranstalteten Internationalen Wettbewerb für Salonmusik hat der Komposition von Giorgio Federico Ghedini den ersten Preis von 5000 Lire zugesprochen. Ferner erteilte die Kommission einen Preis von 2000 Lire an Ghione und einen weiteren Preis im Betrage von 1000 Lire an Hans A. Kremser, Dresden. Die preisgekrönten Arbeiten werden durch das doppelte Turiner Quintett bei obigem „Circolo degli Artisti" aufgeführt werden. Die Autoren der Kompositionen, denen kein Preis zuteil wurde, werden ersucht, dem Sekretariate des genannten „Circolo" ihre Weisungen bezüglich der Rückerstattung der Partitur zukommen lassen zu wollen.

— In dem Rahmen von internationalen Maifestspielen des Stadttheaters in Basel, die mit Vorstellungen der Pariser Großen Oper („Louise" von Charpentier) und der Opéra comique („Le roi d'Ys" von Lalo) eröffnet worden sind, wird das Ensemble der Dresdener Staatsoper Puccinis „Tosca" und das Ensemble der Berliner Staatsoper Cornelius' „Barbier" unter Leitung von Dr. Stiedry und Schillings' „Mona Lisa" unter Leitung des Komponisten zur Aufführung bringen.

— Der vorzügliche Genfer Organist Otto Barblan hat mit der Société de chant sacré das Deutsche Requiem von Brahms in Genf aufgeführt. Obgleich der Text durch die Uebersetzung ins Französische verloren hatte, machte das Werk doch tiefen Eindruck; der Erfolg ist um so bedeutungsvoller, als Brahms bisher von den Genfern nicht gerade verständnisvoll aufgenommen worden war.

Vermischte Nachrichten

— Am 1. Oktober 1922 kommen zwei Stipendien der Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für Musiker, eine für Komponisten, die andere für ausübende Tonkünstler, zur Verleihung. Jede beträgt 1500 Mk. Gleichzeitig erfolgt die Verteilung einer Unterstützungssumme. Die Verleihung geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist, wer mindestens ein halbes Jahr Studien an einer der genannten Anstalten betrieben hat. Bewerbungen sind bis 30. Juni 1922 an das Kuratorium, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, zu richten.

— Zur Sicherung des Weiterbestands des Philharmonischen Orchestervereins für Pfalz und Saarland ist als übergeordnete Verwaltung nunmehr eine gemeinnützige G. m. b. H. Landessymphonieorchester für Pfalz und Saarland gegründet worden, in deren Dienst das Pfälzische Landessymphonieorchester übernommen worden ist. Der Orchesterverein gehört der Gesellschaft als Gründungsmitglied und Gesellschafter an. Den Orchestermitgliedern wurde Pensionsberechtigung gegeben. Kapellmeister Hofrat Ferdinand Meister in Nürnberg wurde zum Intendanten des Orchesters und zum Geschäftsführer der G. m. b. H. berufen. Die Leitung des Orchesters hat Generalmusikdirektor Ernst Boehe.

— Als Gruppe Ost- und Westpreußen des Orchester- und Chorleiterverbandes schlossen sich die namhaftesten Musikdirektoren beider Provinzen dem über ganz Deutschland verbreiteten Verband an. In den Vorstand wurden gewählt: Generalmusikdirektor Dr. Kunwald (I. Vorsitzender), königl. Musikdirektor Fiebach (II. Vorsitzender), Musikdirektor Ninke (Schriftführer, Kapellmeister Reuß (Kassierer), Musikdirektor Notz (Ehrenchormeister) und Musikdirektor Wagner (Beisitzer). Zweck der Vereinigung ist die Beratung und Unterstützung in allen beruflichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten (kostenlose Stellenvermittelung, Rechtsschutz, Unterstützung in Krankheit und Not, Pflege guten Einvernehmens der Mitglieder, Schiedsspruch in Streitfällen). Anfragen sind zu richten an Musikdirektor Ninke, Königsberg, Steindamm.

— Bei dem Händel-Fest in Halle kamen zwei bedeutende, von Arnold Schering neu bearbeitete Werke zur Aufführung: Wilh. Friedemann Bachs „Heilig, heilig ist Gott" und Georg Friedr. Händels „Mach dich auf und werde Licht". Beide Werke erscheinen in Scherings Sammlung „Perlen alter Gesangsmusik" (C. F. Kahnt in Leipzig).

— Das Singspiel „Apollo und Hyazinthus", das einzige Bühnenwerk Mozarts, das noch nicht über die Bretter einer öffentlichen Bühne gegangen, wurde im Stadttheater in Rostock aufgeführt. Ein Beweis dafür, daß die Musik des 11jährigen Mozart auch heute noch lebensfähig ist, war der durchschlagende Erfolg der Rostocker Aufführung. Von dem Werk ist bisher nur eine Partitur erschienen, ein Klavierauszug von Kapellmeister P. G. Scholz harrt der Veröffentlichung. Die bei der Rostocker Uraufführung verwendete Uebersetzung der ursprünglich in lateinischen Versen gehaltenen Arien und Ensembles stammt von Hans Clemens Scholz, die der Rezitative von Gisela Scholz. Die Einrichtung für die Bühne ist ein gemeinsames Werk von Scholz und Oberspielleiter Turnau, welche auch die Rostocker Uraufführung leiteten.

— Die vergriffene Partitur samt dem Klavierauszug von Pergolesis Serva padrona in der Ausgabe der Pergolesi-Gesellschaft (Abert) ist wieder im Neudruck (Wunderhorn-Verlag Köln) erschienen.

— Von einigen wichtigen Werken Peter Tschaikowskys sind in Moskau die Originalplatten vernichtet worden, so daß sich dem Neudruck große Schwierigkeiten entgegenstellen. Der Musikverlag D. Rahter hat von einigen vielgespielten Werken, die seit Jahren nicht mehr erhältlich waren, originaltreue Nachdrucke der Erstausgabe anfertigen lassen. Zuerst erscheint das vollständige Bühnenmaterial zu „Eugen Onégin", dem unmittelbar das Orchestermaterial der IV. Symphonie f moll und des bekannten Klavierkonzerts b moll Op. 23 folgen.

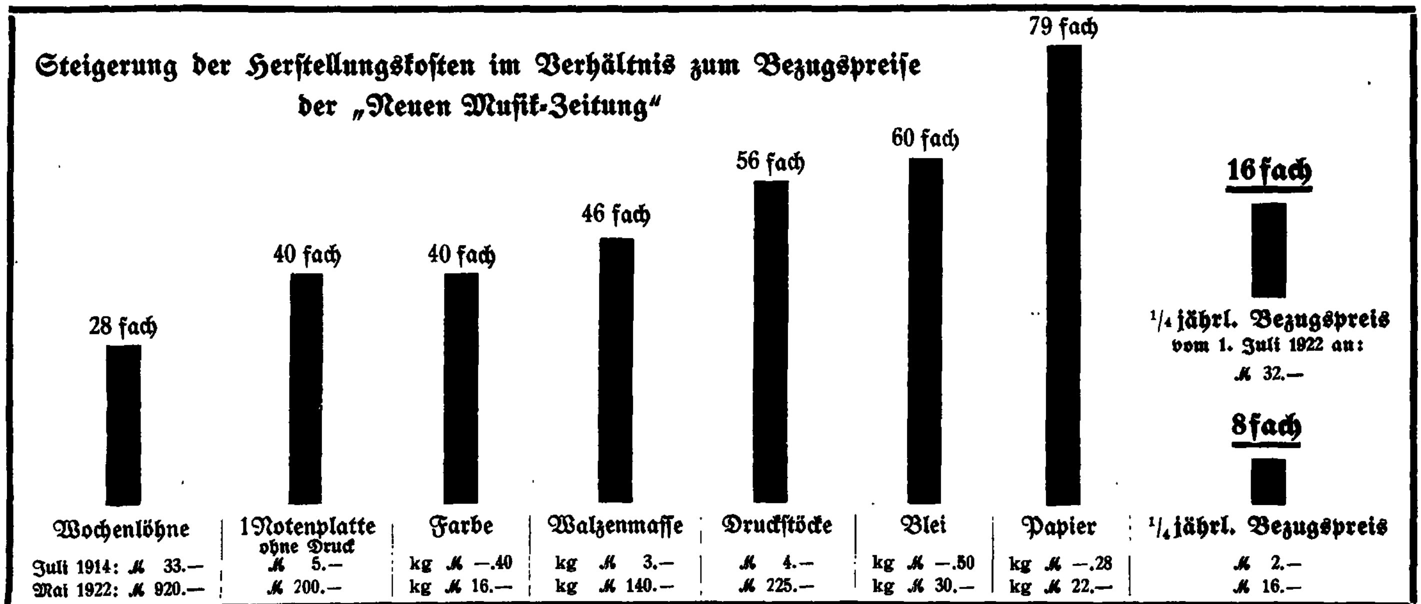
— Dr. Erich H. Müller (Dresden-A. 20, Wasastraße 14) gibt in der „Deutschen Musikbücherei" (Gustav Bosse, Verlag, Regensburg) die Briefe und Schriften von Heinrich Schütz, dem größten Vorgänger J. S. Bachs im 17. Jahrhundert, heraus. Um der gewünschten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, richtet er an alle Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitz befindlichen Schriftstücke aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Urschriften oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

Schluß des Blattes am 11. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 1. Juni, des nächsten Heftes am 22. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

An unsere verehrten Leser!

Die Preissteigerung auf allen Gebieten hat in letzter Zeit unsinnige Formen angenommen und muß naturgemäß in ihren Strudel auch viele Erzeugnisse hineinreißen, die geistigen Interessen zu dienen berufen sind. Wie sehr aber gerade unsere „Neue Musik-Zeitung" dieser katastrophalen Entwicklung sich entgegenstemmte, davon mag die untenstehende Tabelle ein anschauliches Bild entrollen. Während Löhne und Gehälter und die wichtigsten zur Herstellung benötigten Stoffe, insbesondere das Papier, in nie geahnter Weise im Preise gestiegen und noch weiter im Steigen begriffen sind, wird der durch die Not aufgezwungene vom 1. Juli 1922 an gültige neue Bezugspreis erst das 16 fache des Friedenspreises betragen. Es muß jedem unserer verehrten Leser, der sich das untenstehende Bild genau betrachtet, einleuchten, daß es sich hier nicht etwa um eine „Verteuerung" handelt; man wird vielmehr der Überzeugung sich nicht verschließen können, daß die Opfer, die der Verlag, in Würdigung seiner hohen kulturellen und künstlerischen Aufgabe, auch nach Inkrafttreten des neuen, in Wirklichkeit erstaunlich niedrigen Bezugspreises noch bringt, auch von den Abonnenten das Opfer rechtfertigt, nicht nur die neue, rechnerisch tatsächlich noch immer unzulängliche Steigerung des Bezugspreises zu ertragen, vielmehr durch eifrige Werbearbeit die „Neue Musik-Zeitung" tatkräftig zu unterstützen.



Der Bezugspreis beträgt vom 1. Juli 1922 an

Mk. 32.— vierteljährlich

innerhalb Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Ungarns und der Tschechoslowakei, nach dem übrigen Ausland Mk. 64.— vierteljährlich.

Bei Kreuzbandbezug beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Österreichs vierteljährlich Mk. 38.—, nach Ungarn und der Tschechoslowakei Mk. 44.— und nach dem übrigen Ausland Mk. 76.— einschließlich Versandgebühr.

Stuttgart, 1. Juni 1922.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 18

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 6.—, im Ausland Mk. 12.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 5—, im Kleinen Anzeiger Mk. 4—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Das Lebenswerk Johann Kuhnaus.

Zum Gedächtnis seines 200. Todestages. Von Prof. Dr. Arnold Schering (Halle).

Der Fall, daß schaffende Künstler, die zu ihren Lebzeiten als Sterne erster Größe galten, mit ihren Werken dem Andenken der Nachwelt mehr und mehr entschwinden und schließlich nur noch einem kleinen Kreise historisch Interessierter bekannt sind, wiederholt sich in der Kunstgeschichte immer wieder. Als am 5. Juni 1722 der Thomaskantor Johann Kuhnau in Leipzig starb, betrauerte die Mitwelt ihn als einen „braven Organisten, grundgelehrten Mann, großen Musikus, Komponisten und Chorregenten" und wußte ihm zunächst keinen an die Seite zu stellen. Heute kennt man von ihm nur jene merkwürdigen „biblischen Sonaten" für Klavier, in denen er der Programmusik huldigt, und eine Probe seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Es fragt sich, ob dem Manne damit sein Recht geschieht.

Gegenüber Bach, seinem Nachfolger, an den Kuhnaus schöpferische Kraft nicht heranreicht, ist vor allem das eine zu bemerken, daß Kuhnau nicht eigentlich von der Musik, sondern von der Wissenschaft herkam und zeitlebens zugleich eine Leuchte dieser geblieben ist. Wie so mancher Kantor vor und nach ihm hatte er anfangs die Absicht, die juristische Laufbahn einzuschlagen. Auf der Dresdener Kreuzschule und dem Zittauer Gymnasium humanistisch vorgebildet, ließ er sich 1682 in Leipzig immatrikulieren und wurde dann Advokat. Aber seine musikalischen Gaben, die schon in Dresden hervorgetreten waren, blieben auch hier nicht im Schatten: 1684 wird er Thomasorganist, 1701 Kantor an der Thomasschule und städtischer und Universitätsmusikdirektor. Für die Anschauungsweise der älteren Zeit ist sehr bezeichnend, daß er während der siebzehn Jahre seiner Organistentätigkeit ungehindert als Jurist weiterpraktizieren konnte und erst bei der Wahl zum Kantor auf dieses Neben- oder, wenn man will: Hauptamt verzichtete. Daneben trieb er Griechisch, Hebräisch, beherrschte das Französische und Italienische und war ein gewiegter Mathematikus. Größeres Interesse als seine lateinisch geschriebene akademische Streitschrift „Ueber das Recht der Kirchenmusiker" erweckt eine Anzahl lustiger satirischer Romane mit köstlichen, wenn auch mitunter derben Schilderungen des Musikantenlebens seiner Zeit. Der beste dieser Romane, „Der musikalische Quacksalber", ist seit Jahren durch Neudruck allen humorliebenden und kulturhistorisch interessierten Musikfreunden durch K. Benndorf wieder zugänglich gemacht worden.

Dennoch blieb dem fleißigen Manne Zeit, sich das Rüstzeug eines der gründlichsten Praktiker und Theoretiker in der Musik anzueignen. Seine „Klavierübung", die „Frischen Klavierfrüchte", die „Biblischen Historien" (1700) entstammen sämtlich seinen Organistenjahren und haben ehemals außerordentlich stark gewirkt. In untadelig geformten freien oder Tanzsätzen ist hier ein feiner, nachdenklicher Geist manchen neuen Möglichkeiten des kunstreichen Klavierspiels nachgegangen und hat Stücke geliefert, die in ihrem Ernst, ihrer Grazie und klaren Durchbildung noch heute von hohem Reize sind[1]. In den „Denkmälern deutscher Tonkunst", Band 4, finden sich seine sämtlichen Klavierwerke neu gedruckt. An sie hat sich Kuhnaus Ruf einst geheftet, an ihnen hängt er in der Hauptsache noch heute. Aber vermutlich bildeten sie nur den kleinsten Teil dessen, was er überhaupt, insbesondere auch für die Kirche, geschaffen. Das städtische Musikdirektoriat legte ihm die Verpflichtung zur Komposition sämtlicher Sonn- und Festtagsmusiken des Kirchenjahrs auf. Ein Chronist berichtet mit verhaltenem Staunen: „Was er nächstdem an musikalischen Kirchenstücken komponiert, mag wohl schwerlich zu zählen sein, da er bei seinen häufigen Aufführungen sich niemals oder doch gar selten fremder Kompositionen bedient, ja sogar mit seiner Arbeit andern vielfältig hat aushelfen müssen." Das legt den Gedanken an mehrere vollständige „Kirchenjahrgänge" nahe.

Unglücklicherweise ist der größte Teil dieser niemals zum Druck gekommenen Kirchenmusiken verloren gegangen. Was sich erhalten hat, sind acht lateinische und etwas mehr als zwei Dutzend deutsche Kirchenstücke, darunter Motetten und Kantaten. Tritt man an sie heran mit der Erwartung, die allein schon Kuhnaus hohe Mission als Vorgänger Seb. Bachs rege macht, so erlebt man eine Enttäuschung. Derselbe Mann, der am Klavier von Geist und Phantasie sprüht, bewegt sich im Kantatenrahmen schwerfällig und ohne rechte Originalität. Gewiß erscheinen Chöre, die die vornehme Natur, den Ernst und die technische Geschicklichkeit des Tonsetzers bezeugen. So jene vier schönen Stücke, die in Band 58 und 59 der deutschen Denkmäler vom Schreiber dieser Zeilen veröffentlicht worden sind. Es wäre eine Ehrenpflicht unserer leistungsfähigeren Kirchenchöre, in diesem Gedächtnisjahre eine dieser Kantaten wieder zu erwecken, etwa die von Pathos erfüllte „Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte", oder die Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Sie gehören, soweit das Erhaltene zu dem Urteil berechtigt, zum Besten, was Kuhnau vorgelegt. Ihnen stehen andere von geringem Werte und leichtfertiger Machart gegenüber, ohne eine Spur höheren Gedankenflugs und reiferer Meisterschaft, worüber eingehend im Jahrgang 1912 des Bach-Jahrbuchs berichtet wurde. Daß „Massenproduktion" keineswegs Flüchtigkeit der Arbeit einschließen muß, beweisen Bach, Händel, Mozart. Entweder verfügte Kuhnau also nicht über die entsprechende Fruchtbarkeit der Erfindung, oder er schenkte der Kirchenkomposition überhaupt nur sein halbes Herz.

Es scheint, daß das zweite für ihn zutrifft. Die äußeren Umstände, unter denen Kuhnau in Leipzig als Kantor zu arbeiten hatte, waren die denkbar ungünstigsten. Abgesehen von dem geringen Entgegenkommen des Rats in allen Kirchenmusikfragen, befand sich das musikalische Leipzig damals in einer gewissen Gärung. Seit 1693 hatte die Oper dort Fuß gefaßt und lenkte je länger je mehr das Interesse namentlich der jüngeren Musiker, vor allem der bei der Kirchenmusik unentbehrlichen Studenten, von der sonntäglichen Kirchenmusik ab. Man weiß, welchen Einfluß der junge Telemann als Student in Leipzig nach dieser Richtung ausübte. Auch die älteren Thomasschüler wurden in diese Strömung hineingerissen, beteiligten sich an

[1] Anmerkg. d. Schriftltg.: Siehe Hermann Kellers eingehenden Artikel: „Johann Kuhnaus Klavierwerke" im vorigen Heft.

lokalen oder auswärtigen Opernaufführungen und zogen damit auch jüngere auf eine abschüssige Bahn. Die Disziplin der Schülerschar, auf die Kuhnau angewiesen war, kam allmählich so ins Wanken, daß der stark bedrängte Meister, der ein abgesagter Feind alles Theaterwesens war, sich zu allerhand dringlichen Eingaben an den Rat genötigt sah, ohne von diesem, wie es sich einem treuen Mitarbeiter am Ruhme der Stadt gegenüber geziemt hätte, Unterstützung zu erhalten. Es scheint, daß Kuhnaus letztes Lebensjahrzehnt unter einem gesteigerten seelischen Druck gestanden, und dieser ihm alle Kraft zu freudigem, frischen Schaffen unterbunden habe. Verhielt es sich so, dann wäre recht wohl das Decrescendo seiner Schaffensleistungen vom Jahre 1700 ab zu verstehen. Es bedurfte einer so tiefinnerlichen, dazu in so hohem Maße vom Spekulativen in der Musik ergriffenen Natur wie Bach, um über solche äußerlich niederdrückenden Zustände gefahrlos hinwegzukommen.

Die Nachwelt, die sich nur an das schriftlich Hinterlassene hält und schnell mit kritischen Vergleichen bei der Hand ist, pflegt über dergleichen zeitliche Bedingnisse hinwegzusehen. Ihr gilt die Persönlichkeit ohne jeden Abzug. Im Falle Kuhnau darf gesagt werden: Die Nachwelt hat richtig gerichtet, soweit die Künstlerschaft des Mannes in Frage kommt. In der Tat werden seine Klavierwerke dasjenige bleiben, was ihn unvergessen fortleben lassen wird. Alles übrige darf ihnen untergeordnet werden. Vom menschlichen Standpunkte aus betrachtet gewinnt uns dagegen seine Persönlichkeit um so größere Sympathie ab, je mehr wir erkennen, welche unüberwindlichen Widerstände sich einem geistvollen, klugen und innerlich reichen Kopfe entgegenstellten, ohne daß es ihm gelang, sie zu brechen. So dürfen wir in diesem Jahre auf den Tag seines Heimgangs mit dem Erinnern hinweisen, daß Leipzig und die deutsche Musikwelt zwar keinen ganz Großen, wohl aber einen Meister verlor, der seiner Zeit viel gegeben und als starker Anreger gewirkt hat.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann.

Zu seinem 100. Todestage (25. Juni).

Von Fritz Erckmann.

Am 23. Mai 1813, nachmittags 3 Uhr, zog auf einem elenden Komödiantenwagen ein Mann in Leipzig ein, den die Kriegsereignisse aus geordneten Beamtenverhältnissen herausgerissen und dem abenteuerlichen Berufe eines wandernden Kapellmeisters zugeführt hatten. Am Tage zuvor hatte in derselben Stadt ein Kind das Licht der Welt erblickt, das dereinsten erfüllen sollte, was sein Vorläufer gerade zu jener Zeit in dem Zwiegespräch „Der Dichter und der Komponist" über das musikalische Drama zum Ausdruck gebracht hatte.

Dieser Mann, Ernst Theodor Wilhelm[1] Hoffmann (1776 bis 1822), eine der seltsamsten Erscheinungen in der deutschen Literatur, dessen Andenken uns zu entschwinden droht, war einer jener feinen Köpfe, die um die Wende des 19. Jahrhunderts als tüchtige Denker auf dem Gebiete der Musik mit den Philosophen auf einer Stufe stehen. Als sechzehnjähriger Student fand er in dem früh verstorbenen Aesthetiker W. H. Wackenroder in Königsberg den verwandten Geist. Dessen Joseph Berglinger ist das Modell zum Kreisler, zu dessen Entstehung Friedrich Rochlitz, der Schriftleiter der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", mit dem Hinweis auf Friedemann Bach den ersten Anstoß gab. Was Hoffmann namentlich zwischen den Jahren 1809 und 1815 in musikästhetischer Weise erdachte, ist teils in der „Musikalischen Zeitung", teils in seinen Schriften zerstreut. Man liest vielleicht noch den „Kater Murr" und die „Elixiere des Teufels", aber die trefflichen Abhandlungen und Schriften über Musik sind fast unbekannt. Die Neuzeit hat die von dem Dichter verlangte Beschaulichkeit und den echten Humor verloren und, wie Richard Wagner behauptet, einer duseligen Bewunderung des Bierwitzes Platz gemacht.

Von den Schriften seien besonders empfohlen: „Der Dichter und der Komponist" Band I, „Don Juan" und „Kreisleriana", Band VII der gesammelten Schriften[1].

Es erfüllt einen mit Erstaunen, wie der zwanzigjährige Hoffmann sich schon dessen bewußt war, daß in der Musik, der eigentlichen Kunst der Romantik, am besten jene unbestimmten Empfindungen und Gefühle, poetische Träume, Nebel und Schemen, die er durch seine poetische Kraft mit der Würde des Wunders zu umgeben verstand, ausgesprochen werden konnten. In einem Brief an Hippel erwähnt er, daß die Musik Ideen oder sprachlose Gefühle ausdrücke und in dieser Beziehung die unartikulierte Sprache des Herzens genannt werden dürfe. Wenn man liest, daß es eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst ist, daß sie gerade da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet, glaubt man Richard Wagner zu vernehmen. Hoffmann weist darauf hin, daß oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten, wobei, wie Mozarts „Zauberflöte", der romantische Stoff den Komponisten begeisterte. Wie so anders ist es, wenn dem Tonkünstler das holde Märchen von der Wasserfee, das Friedrich Baron de la Motte Fouque (1744—1823) so treuherzig erzählt, als Vorlage dient. Es war 1811 erschienen, und Hoffmann, der in Bamberg Musikdirektor war, wo er als vielseitiger Mann gerade die Altenburg bei Bamberg mit Fresken schmückte, hatte bereits im Juli 1812 den Plan gefaßt, diesen Stoff zu einer Oper[2] zu verwenden. In einem herrlichen Brief vom 15. August 1812[3] dankte er dem Dichter, der es auf Verwendung des Freundes Hitzig unternommen hatte, selbst den Text zur Oper zu schreiben. Es heißt da: „Nicht mit Worten sagen kann ich es, wie ich das tiefe Wesen der romantischen Personen in jener Erzählung nicht allein innig empfunden, sondern wie Undine, Kühleborn usw. sich gleich beim Lesen meinem Sinn in Tönen gestalteten und ich so ihre geheimnisvolle Natur mit den wunderbarsten Erscheinungen recht zu durchdringen und zu erkennen glaubte. Die Ueberzeugung von dem ganz eigentümlichen Opernstoff, den die Undine darbietet, war daher nicht das Resultat der Reflexion, sondern entsprang von selbst dem Wesen der Dichtung. Sie haben eine ausführliche Skizze der Oper, wie ich sie mir denke, verlangt, und nur dies konnte mich bewegen, die Beilage auszuarbeiten, welche Szene für Szene das Historische sowie den musikalischen Gang des Stücks nach einzelnen Nummern darlegt. Wie fern mir jede Anmaßung liegt, den herrlichen Dichter auch nur im mindesten beengen zu wollen, darf ich wohl nicht versichern, nur sei es mir erlaubt zu bemerken, daß, wenn immer Begebenheiten wegfallen, weil der Raum des Dramas sie nicht aufnehmen kann und dadurch mancherlei Nuancierung verloren zu gehen scheint, die Musik, welche mit ihren wunderbaren Tönen und Akkorden dem Menschen recht eigends das geheimnisvolle Geisterreich der Romantik aufschließt, alles wieder zu ersetzen imstande ist. Tag und Nacht sehe und höre ich die liebliche Undine, den brausenden Kühleborn, den glänzenden Huldbrand usw."

Wenn wir diese Worte lesen und daran denken, wie dieser kleine Mann mit den dunkeln, ihm tief bis in die Stirn gewachsenen Haaren, den scharfen, grauen Augen und der stark hervortretenden, aber feinen gebogenen Nase mit seinem Freunde Ludwig Devrient und anderen Trinkkumpanen in der Weinstube von Lutter und Wegner, Ecke der Charlotten- und Französischen Straße zu Berlin, sitzt, jetzt stumm die seltsamsten Grimassen schneidend, dann plötzlich sprühend von Geist und Witz,

---

[1] Aus verehrungsvoller Liebe zu Mozart vertauschte er seinen Vornamen Wilhelm mit Amadeus.

[1] Reimer, Berlin. Ferner sei auf Edgar Istels Ausgaben bei Reklam (Hoffmanns Musikalische Novellen) und bei Greiner & Pfeiffer, Stuttgart (Hoffmanns Musikalische Schriften) hingewiesen.

[2] E. T. A. Hoffmann: Undine, Zauberoper in drei Akten. Im Klavierauszug neu bearbeitet von Hans Pfitzner. Verlag C. F. Peters, Leipzig. Edition Peters Nr. 3116.

[3] Briefe von F. Baron de la Motte Fouque. Berlin 1848. S. 122 ff.

Satire, Tollheit, die ganze Gesellschaft zu ausgelassener Heiterkeit fortreißt, dann müssen wir doch unsere Vorstellung von E. T. W. Hoffmann dahin umwerten, daß wir ihn, der in seiner „Undine" keine Erfüllung, sondern nur eine bedeutungsvolle Verheißung gab, als den direkten Wegweiser des „Kunstwerkes der Zukunft", als den Vorläufer Webers und Wagners bezeichnen. Beide haben von Hoffmann gelernt, Weber praktisch, und zwar gerade an der „Undine", Wagner, der die Oper wohl nie gekannt hat, indirekt durch die Vermittlung Webers und direkt aus Hoffmanns Schriften, die er schon in der Jugend leidenschaftlich las und selbst im höchsten Alter noch liebte. Und ist es nicht wieder eine seltsame Beziehung zwischen beiden großen Geistern, daß Wagner gerade am Vorabend seines letzten Tages, am 12. Februar 1883, zu Venedig Fouqués „Undine" vorlas!

Auch Lortzing hat eine „Undine" komponiert; aber sein gemütlich-sentimentaler Kühleborn verschwindet vor der unheimlich dämonischen Größe des Hoffmannschen grausigen Elementargeistes, in dessen Charakterisierung der Komponist ganz neue Pfade wandelt: durch Verwendung der tiefen Holzbläser, geteilter Streicher, eigentümlicher Pianissimowirkungen der Blechbläser. Schon Carl Maria von Weber[1] schreibt, daß Kühleborn „am mächtigsten hervorspringt durch Melodienwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt und seine unheimliche Nähe kündet".



E. T. W. Hoffmann.

Mozart konnte nichts anderes als Musik reden. Bei Hoffmann aber muß man unterscheiden zwischen dem, was ihm musikalisch erschienen ist von dem, was er in die Musiksprache zu übersetzen strebte. In der „Undine" nehmen die Geisterszenen einen Sonderstandpunkt ein. Der Komponist ist der vom Grauen ergriffene Mensch, das ist ein Standpunkt, dem Hoffmanns Organisation für Musik ebenso sehr entsprach, wie seine Vorliebe für das Phantastische, Unheimliche, Grauenhafte. Auf der andern Seite sind es meistens nicht die Personen, die reden, sondern Hoffmann, der von ihnen und ihren Empfindungen spricht. Man darf nicht annehmen, daß er Undine, Huldbrand usf. geworden sei, wie er selbst vom Komponisten fordert, er hat sich bloß vorgestellt, wie sie empfinden und sich äußern müßten, und das ist der Inhalt seiner Musik.

Schopenhauer sagt, der Komponist offenbare das innerste Wesen der Musik und spreche die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die sein waches Bewußtsein nicht verstehe, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Hoffmann läßt den schaffenden Künstler zum Magnetiseur werden, der die Somnambule-Natur zur Antwort zwinge. Er betont im Gegenteil das bewußte Wollen des Künstlers.

Als das Vorzüglichste in aller Musik bezeichnet Hoffmann die Melodie, die ihre geistige Bedeutung aber nur erhält durch die in ihr aufgehobenen Elemente der Harmonie: die harmonischen Modulationen gehen aus den verschiedenen Anregungen des bewegten Gemüts hervor, und so wie diese sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkeimend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten, bald allmählich übergehen, bald mit einem kühnen Ruck ausweichen.

Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" begrüßt Hoffmann mit gleichem Verständnis wie später Richard Wagner, und die großen Instrumentalwerke Haydns, Mozarts und Beethovens, der ihm für die rückhaltlose Hingabe, mit der er als einer der ersten seinen Schöpfungen die Wege zu ebnen trachtete, in herzlichen Worten dankte, waren für ihn Quellen, aus denen er seine hohe, ideale Meinung vom Wesen der Musik schöpfte. Giftigen Spott gießt er über die Philister aus, die Beethoven Selbstkritik und Besonnenheit absprechen.

In bezug auf die dramatische Musik ist sich Hoffmann klar, daß vollkommene Einheit des Textes und der Musik nur denkbar ist, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person sind und daß dem begeisterten Dichter und Komponisten Ton und Wort in einem Moment zuströmen. Dichter und Musiker sind die innigst verwandten Glieder einer Kirche, denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe. Wie sehr Hoffmannsche und Wagnersche Anschauungen sich decken, das ersieht man aus folgenden zwei Aussprüchen:

„Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt" — und — „Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause".

Hoffmann war einer der wenigen wirklichen Musikschriftsteller und Kritiker. Er folgte seiner Anschauung: „Daß, wenn einmal über Musik gesprochen werden soll, man nur als Dichter reden könne".

Er hatte weiterhin einen wohlentwickelten Sinn für das Dramatisch-Wirksame. Mit welcher Phantasie hatte er die Schlußszene der „Undine" erfaßt, wenn er vorschreibt: „Es steigt ein graues Nebelgewölk aus dem See, das sich immer mehr verdichtet, und man erblickt endlich in demselben, jedoch nur in schwankenden, halbzerfließenden Umrissen ein aus Muscheln, Perlen, Korallen und seltsamen Seegewächsen phantastisch zusammengesetztes Portal, unter demselben Undine, die den in Ohnmacht liegenden Huldbrand in ihren Armen hält und sich sanft über ihn hinbeugt. Es umgeben die Gruppe Wassergeister aller Art; über alle ragt Kühleborns Gestalt empor. Ein von neuem aufsteigendes Nebelgewölk verdeckt nach und nach die Gruppe, so daß bis zum Schluß des Chors und dem Fallen des Vorhangs beinahe alles verschwunden ist. Die Erscheinung muß die ganze Breite des Theaters einnehmen und so duftig gehalten sein, daß man noch durch des Nebels dünnere Stellen die hinter demselben befindlichen Gegenstände, z. B. die Brücke, die Burg usw. erkennen kann".

Auf der Hoffmannschen „Undine" ruht ein eigentümliches Schicksal. Nach seiner Rehabilitation wurde sie in Berlin mit unerhörter Pracht inszeniert, wobei er selbst in Gemeinschaft mit Schinkel, den er dafür zu interessieren wußte, die 12000 Taler kostenden Dekorationen entwarf. Der Erfolg des neuartigen Werkes war so groß, daß es vom 3. August 1816 an, dem Tage der Uraufführung, bis 27. Juli 1817 nicht weniger als dreiundzwanzigmal mit größtem Erfolg aufgeführt wurde. Zwei Tage darauf brach ein Feuer aus, wobei sämtliche Dekorationen und das gesamte Notenmaterial mitverbrannten. Hoffmann war mit einer Aufführung des Werkes im Opernhause, die auf Betreiben des Grafen Karl Brühl stattfinden sollte, wegen der Größe des Raumes nicht einverstanden, eine von den verhängnisvollsten Folgen begleitete Weigerung, denn das Werk geriet seitdem in Vergessenheit. Nach Hoffmanns Tode entstand die Sage, die Partitur der Oper sei mitverbrannt. Dem ist zum Glück nicht so. Im Jahre 1839 kündigte Hieronymus Thrun, der erste, der eine ausführliche Besprechung der Oper veröffentlichte („Der Freihafen", 1839, 3. Heft S. 66 ff.),

[1] Max Maria von Weber: Carl Maria von Weber, ein Lebensbild. Leipzig 1866, S. 121 ff.

eine Ausgabe der „Undine“ an. Aber neunzig Jahre verstrichen, bis Hans Pfitzner mit der Veröffentlichung des Meisterwerkes eine Ehrenschuld Hoffmann gegenüber einlöste.

Die Hoffmannsche „Undine“ wird mit Recht als die erste romantische Oper bezeichnet. Es wäre indessen unrecht, wollte man den Mozartschen Einfluß verkennen, nicht den des herrlichen leichtbeschwingten Mozart, sondern den Einfluß des Schöpfers des „Don Juan“, den Hoffmann nach Webers schönem Worte „mit einem Phantasieglutstrom und tiefem Gemüt erfühlt“ hatte, des Werkes, das Hoffmann selbst als das erste Kunstwerk bezeichnete, in dem sich die Musik als romantische Kunst dramatisch offenbart hatte.

Der Ruf ist zu verschiedenen Zeiten an die deutschen Bühnen ergangen, sich der Hoffmannschen „Undine“ zu erinnern. Er sei hiermit wiederholt, denn damit ehrt man nicht nur einen deutschen Meister, sondern man bannt wirklich „gute Geister“, jene Geister, die uns der größte deutsche Geisterseher durch das Medium seiner geliebtesten Kunst tönend beschworen hat!

Beiträge zum Klavierunterricht für Anfänger.[1]

Von A. Halm.

(Fortsetzung.)

VI. Erweiterte Kadenz.

1. In der Kadenz fanden wir die natürlichste und kürzeste Formel des Zusammenwirkens der Hauptdreiklänge, d. i. der natürlichst aufeinander bezogenen Klänge, welches Zusammenwirken das Gefühl der Tonart verlangte, und das unser Tonartbedürfnis erfüllt. 2. Wir fanden ferner, daß das Formelhafte der Kadenz aus sich heraus wollte, um zu musikalisch-künstlerischen Bildern zu führen, daß also die Möglichkeit, die Kadenz zu erweitern, zugleich die Möglichkeit einer Musikwerdung bedeutet. Dieses Erweitern lernten wir im Obigen nur in sehr beschränktem Maß kennen: einzelne Klänge wiederholten sich oder dehnten sich aus, sie erhielten das Uebergewicht über andere; also der Rhythmus bemächtigte sich des Kadenzinhalts. 3. Nunmehr soll sich die Fähigkeit der Kadenz zeigen, auch andere Klänge außer den Dominanten aufzunehmen, ohne daß darunter ihr Kadenzcharakter notlitte. Versuchen wir also, Nebendreiklänge[2] in sie einzureihen, und gehen wir dabei äußerlich systematisch zu Werk.

14. 15.

16.

besser

I VI IV II V

17.

14 a) 14 b)

14 c)

15 a)

15 b)

17 a) 17 b)

I VI III IV II usw. I VI III IV II usw.

I. Wir vermitteln den ursprünglichen Quintfall des Basses durch die zwischenliegende Terz, dieser gleichfalls Recht und Eigenschaft eines Grundtons beimessend, womit wir die Akkordfolge I VI IV V III I erhalten: Beisp. 14. Der Kadenzcharakter bleibt, bis wir den Akkord V erreicht haben, unversehrt; am Schluß beschädigt ihn aber unzweifelhaft der Akkord III, da ihm der kräftig abschließende Quintfall V—I zum Opfer fällt; verzichteten wir auf ihn, so böte die so entstehende Akkordfolge: I VI IV V | I eine nicht anfechtbare Kadenz, die freilich nur erst durch einen einzigen Nebenakkord erweitert wäre.

II. Setzen wir einmal versuchsweise die zu Anfang des Beispiels 14 eingeleitete Akkordbewegung fort, lassen also jedesmal den Baß einen Terzschritt abwärts ausführen (der je nach der Stellung innerhalb des Tonleiterbestands groß oder klein sein wird) und geben wieder jedem Baßton als auf den Grundton seinen Akkord (Beisp. 15). Wieder geht uns der Kadenzcharakter dabei verloren, und zwar hier bei der zweiten Hälfte des ganzen Akkordgangs; denn außer dem zerstörten Quintfall ergibt es noch eine matte Wirkung, daß der Akkord V auf den verminderten Dreiklang VII folgt, beide summieren sich nämlich auf diese Weise zu dem einen Dominantseptakkord g h d f, dessen Septime sich aber, ohne etwas auszurichten, einfach verflüchtigt, indem der Akkord der 3. Stufe auf den der 5. folgt. Beide Formeln, Beisp. 14 und Beisp. 15, lassen sich auch schwer, mindestens nicht mit befriedigendem Erfolg, in einen Takt bringen (s. Beisp. 14 a bis c, 15 a und b). III.) Die kräftige und überzeugende erste Hälfte des Beispiels 15 behalten wir bei und suchen von ihr aus den Schluß zu finden: Beisp. 16. Die Oberdominant doppelt anzuschlagen veranlaßt uns der gerade Takt, der dem Anfang natürlich ist; denn die abschließende Tonika muß auf den Taktanfang, mindestens auf betonte Taktzeit fallen. Diese Formel, unter den bis jetzt gefundenen die beste der Kadenzerweiterungen, rettet nicht nur den schließlichen Quintfall (den sie durch seine Umkehrung, den Quart-Anstieg, ersetzt), sondern sogar den Charakter der Kadenz als des doppelten Quintfalls. Der erste zwar, I—IV, ist preisgegeben bezw. durch die vermittelnde 3. Stufe abgeschwächt, dagegen erhalten wir einen neuen Quintfall bezw. Quart-Anstieg von II auf V. IV.) Die zweimalige Dominant, obwohl begründet, stört doch die Formel, bei der sonst überall jede Taktzeit einen neuen Akkord brachte. Man liebt deshalb die erste Dominant durch eine auf den Dominantbaß gestellte Tonika (als Quartsextakkord) zu verdrängen (s. die Verbesserung ⊕ des Beisp. 16). Diese Art von Tonika, infolge ihrer

[1] Siehe hiezu die Hefte 12 und 14.

[2] Tatsächlich kommen die Nebendreiklänge schon sehr früh vor, und zwar schon bei den ersten Akkordübungen: sie pflegen sich nämlich ganz von selbst durch Irrtum einzustellen, also als Fehlgriffe zu erscheinen, weswegen wir sie zunächst auch kühn als „Daneben“klänge bezeichnen. Es ist eine Frage der Pädagogik und auch, versteht sich, der individuellen Begabung, ob man klüger daran tut, solche Zufälle bloß eben verbessern zu lassen und diese Klänge zugunsten der gewollten Hauptklänge einfach zu verbannen bezw. als Fehler zu behandeln, oder aber die Tatsache ihres öfteren Erscheinens zu berücksichtigen und zu benützen. Im allgemeinen halte ich es für das Gescheitere und Fruchtbarere, so naheliegenden, ob auch jetzt gerade ungewollten Dingen, wenn sie sich sozusagen von selbst aufdrängen, ins Auge zu sehen und sie mit in die pädagogische Rechnung einzustellen (s. meine Klavierübung S. 140 [IX] und 143 [XIV], auch S. 46). Die Praxis geht nicht immer mit der grammatischen Logik, und die Methode sollte nie so starr sein, daß sie sich nicht dem Zufall anpassen kann, der uns oft ein wertvolles Angebot macht und uns einen wirklichen Dienst leisten will (auch gar nicht immer so eigentlich zufällig ist). Ueberhaupt wird im Musikunterricht noch viel zu viel einzelnes Verfehlte getadelt, anstatt die Fehler zum Guten zu wenden, also zu wenig wirklich geführt und erzogen.

in der Quartsextgestalt liegenden Schwäche unselbständig wirkend, gilt in solchem Fall als uneigentlich, als scheinbar; man betrachtet sie als einen noch unvollendeten, nämlich vorgehaltenen Oberdominantakkord (vergl. den einfachen Vorhalt[1] mit diesem doppelten). Im Vorgefühl der erwarteten Oberdominant nämlich deuten wir das Baß-G als deren Grundton, nicht als Tonikaquint; oder dieses als Grundton (voraus-)gefühlte G zieht die Oberstimmen in seinen Machtbereich und raubt ihnen damit ihren Tonika-Charakter. Es kam deshalb mehr und mehr in Gebrauch, den Quartsextakkord der Tonika vor der Oberdominant diesem Gefühl nach als V, anstatt als (I)$^6_4$ zu bezeichnen. Kadenzen dieser Art, d. i. die mit Haupt- und Nebendreiklängen, pflegt man im allgemeinen „erweiterte" zu benennen; und als die normale erweiterte Kadenz darf das (verbesserte) Beisp. 16 gelten. V.) In ihr fehlen also zwei Nebendreiklänge. Den kümmerlichen verminderten (VII) vermissen wir dabei nicht, den andern (III) brauchen wir nicht, d. h. er meldet sich nicht stark an, doch können wir immerhin Raum für ihn finden, nur eben nicht im Schlußteil der Kadenz (s. Beisp. 17, 17 a und b). (Fortsetzung folgt.)

Dr. Richard Batka †.

Ein Nachruf von Emil Petschnig (Wien).

Am 24. April d. Js. verschied nach langem, schwerem Siechtum (Diabetes, welcher sich in letzter Zeit noch ein Gehirntumor gesellte) Dr. Richard Batka, der namhafte Musikschriftsteller und Librettist, durch dessen Tod die Wiener Musikwelt wieder um eine charakteristische Erscheinung ärmer wurde. Geboren am 14. Dezember 1868 zu Prag als „gelernter Deutscher", wie er sich einmal, auf seine slowakische Abkunft anspielend, mir gegenüber scherzhaft äußerte, durchlief er hier die niederen und hohen Schulen, promovierte als Hörer der Germanistik und Musikwissenschaft und betätigte sich sodann viele Jahre als Referent am „Prager Tagblatt". Eine Zahl seiner damals geschriebenen kritischen Feuilletons, die von gesundem Geschmack, treffender Einschätzung und Beherrschung der ästhetischen Materie nicht minder als von flüssigem, auch humorgewürztem Stil zeugen, erschien gesammelt unter dem Titel „Aus der Opernwelt". Begreiflich, daß der junge Gelehrte damals, als der Kampf um R. Wagner noch heiß hin und her wogte, zur Fahne des Fortschritts schwur und — was an ihm lag — alle Kraft, allen Enthusiasmus einsetzte, demselben zum Siege zu verhelfen. Dies umsomehr, als ihn freundschaftliche Beziehungen mit Angelo Neumann verbanden, diesem um die Popularisierung des „Nibelungenringes" hochverdienten, großzügigen und tatenlustigen Bühnenleiter, der seit 1885 die Direktion des Prager deutschen Landestheaters innehatte und dieses Institut in kurzer Zeit zu hoher, seither nicht wieder erreichter Blüte brachte. Wagners Genius war und blieb Batkas Lebenssonne, und noch vergangenes Jahr konnte er sich in (durch Röntgenstrahlenbehandlung bewirkten) helleren Momenten mit unerschöpflicher Bewunderung in Feinheiten der Werke seines Ideals versenken. So z. B. in die mannigfachen Ausdrucks-Schattierungen des Staunens in den Stimmen des Volkschors, welcher die Takte zwischen den einzelnen Strophen von Walthers Preislied am Schlusse der „Meistersinger" ausfüllt. Ein Denkmal seiner Liebe, seines Verständnisses für diesen Gewaltigen bildet die Wagner-Biographie in der Sammlung „Berühmte Musiker" mit ihrem knappen, aber vielsagenden Vorworte. Vom Dramatiker zum Balladensänger ist kein großer Schritt, und so war es wieder Batka, der auch für den lange verkannten Martin Plüddemann 1896 eine Lanze brach und durch seine kritische Studie über denselben nicht wenig zu dessen Förderung und gerechter Würdigung beitrug.



Richard Batka †.

Große kulturelle Verdienste um seine Vaterstadt im besonderen erwarb sich der Verewigte durch Begründung des Dürer-Bundes, der gleicherweise für die Popularisierung edelster bildnerischer wie musischer Werte tätig war und es bekanntlich auch heute noch mit immer breiterer Wirksamkeit, immer größerem Erfolge ist. Ganz ähnliche Ziele verfolgte Batka ferner mit den Bemühungen um die Wiederbelebung bester Hausmusik im „Kunstwart", von der richtigen Einsicht ausgehend, daß mit der Kur unserer desolaten Verhältnisse, in punkto gewähltes, aufrichtiges, tieferes Empfinden in musikalischen Dingen daheim begonnen werden, die Erziehung dazu schon früh einsetzen muß, indem man dem jugendlichen Menschen statt vertrottelt-trivialer Operettenschlager und aufreizender Tanzweisen die Schätze des Volksliedes und ihm nahestehende Schöpfungen unserer größten Autoren zu Gemüte führt. Die Renaissance des Lautenspiels und des Gesanges zur Laute begrüßt in Dr. Rich. Batka ihren vielleicht ausschlaggebendsten Anreger und Pionier, über welche Disziplin er auch an der Wiener Akademie der Tonkunst dozierte. Deshalb war er wenig erbaut von dem im- und expressionistischen Kurs, den die Musik während der beiden letzten Dezennien nahm und dessen Entwicklung er aus nächster Nähe zu beobachten Gelegenheit hatte, seit er 1908 aus der böhmischen Hauptstadt an die Donau übersiedelte, um daselbst am „Fremdenblatt" und nach dessen Eingehen bei der „Wiener Allgemeinen Zeitung" das Amt des Theater- und Konzertberichterstatters zu übernehmen. Hier begründete er zusammen mit R. Specht auch die österreichische Kunstzeitschrift „Der Merker", von deren Redaktion er jedoch bald wieder zurücktrat.

Unmöglich, alles zu registrieren, was dieser überaus fleißige, in seinen gesunden Jahren oft bis tief in die Nacht hinein schaffende Schriftsteller an Büchern, Broschüren und journalistischen Beiträgen hervorgebracht hat. Als aus der Fülle besonders hervorstechend seien außer den bereits genannten drei Werken nur noch erwähnt: Lebensbilder von J. S. Bach und R. Schumann (Reklam U.-B.), „Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen", sowie eine solche selbst, eine ausgezeichnete „Allgemeine Geschichte der Musik" (fortgesetzt von Prof. Dr. Wilibald Nagel, erschienen im Verlage von Carl Grüninger Nachf., Stuttgart), „Die Musik der Griechen", „Die mehrstimmige Kunstmusik des Mittelalters", „Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland", Analysen für den „Musikführer". Auch gab er u. a. „Denkmäler deutscher Tonkunst in Böhmen", Mozarts gesammelte Poesien und Hugo Wolfs Kritiken neu heraus.

Nicht minder fruchtbar war er als Opernlibrettist. Ein sicherer Theaterinstinkt, der ihn vor allem ästhetizistischen Preziösentum, vor aller Philosophie und Mystik, die naserümpfend, aber auf Kosten des Erfolges sich über die dramaturgischen Bedingungen der weltbedeutenden Bretter glaubt hinwegsetzen zu dürfen, bewahrte, schrieb da, zumeist unter Anlehnung an Erzählungen oder rezitierende Schauspiele, Texte, die in den

[1] Vorschlags- und Vorhaltsbildungen gehören fast schon zum ersten, was wir die Anfänger auffinden und spielen lassen, nämlich, sobald sie ihren C dur-Akkord kennen und in den Fingern haben (womit wir überhaupt in das Klavierspielen einführen), lehren wir auch das Figurieren eines Akkords, wobei eben die Vorschlagsnoten eine wichtige Rolle spielen (s. meinen Aufsatz „Bildender Klavierunterricht" in der „Freien Schulgemeinde", Juliheft 1918, Eugen Diederichs, Jena, und meine Klavierübung S. 139 [IV], S. 11 [Nr. 5 u. ähnl.], S. 46 [Nr. 204], S. 48; ebendort bezüglich der Vorhalte S. 35 u. f.).

Theaterkanzleien nach Gebühr geschätzt und daher von Tonsetzern eifrig gesucht wurden. War der Name Batkas am Titelblatte doch eine beträchtliche Chance für das Aufgeführtwerden einer Oper. Wenn sich von seinen vielen derartigen Arbeiten heute bloß mehr eine, der von W. Kienzl vertonte „Kuhreigen" auf den Spielplänen behauptet, liegt der Grund dafür in der Schwäche der Kompositionen, vermag doch selbst der glänzendste Stoff nicht über eine individualitätslose Musik hinweghören machen. So verfaßte er u. a. „Der polnische Jude" für Karl Weis, „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Versiegelt" für L. Blech, „Zierpuppen" für Götzl, den schon genannten „Kuhreigen", ferner „Der Stier von Olivera" für Eug. d'Albert, „Maria von Magdala" für Lio Hans u. s. f., wozu noch mehrere nicht gespielte oder (wie „Der Zerrissene" nach Nestroy) unbenutzt gebliebene Dichtungen kommen. Auch das Kuriosum eines Wagner-Festspieles „Wieland der Schmied", welches eine Episode aus des Meisters zweitem Pariser Aufenthalt Anno 1850 behandelt, und in dem seinerzeit Joseph Kainz den Komponisten des „Tannhäuser" darstellte, sei der Vergessenheit entrissen. Nebstdem fertigte er viele Uebersetzungen von Opernbüchern aus dem Tschechischen, Französischen und Italienischen. Seine letzte Leistung in dieser Art galt Mascagnis schwacher „Lodoletta".

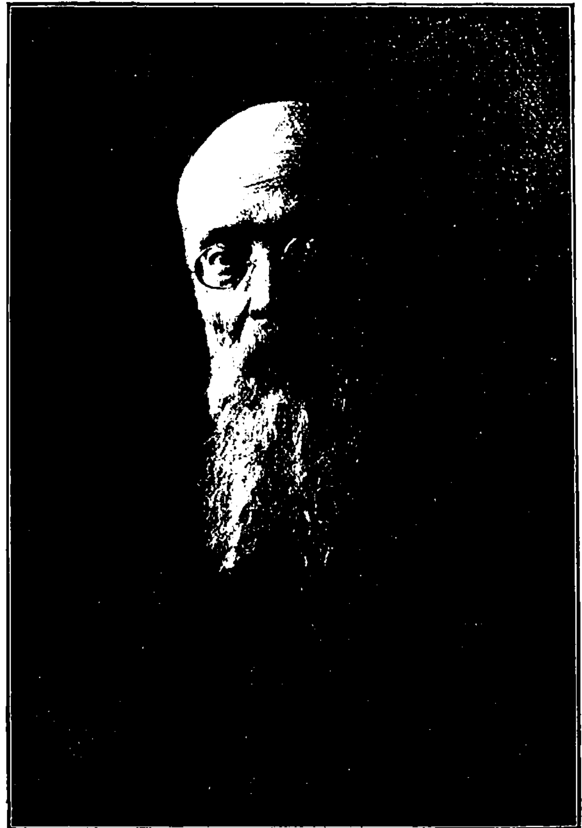
Seit dem 1915 erfolgten Tode seiner von ihm innigst geliebten Gattin Rosa war jedoch seine Schaffenslust gebrochen, und die stets fühlbarer werdenden Symptome der eingangs genannten schweren, die psycho-physischen Grundlagen seines Daseins hoffnungslos zerstörenden Leiden, während welcher ihm von schwesterlicher Seite die aufopfernde Pflege zuteil wurde, trugen das ihre dazu bei, ihn immer mehr zum Schweigen zu verurteilen, bis ihm der Erlöser Tod endlich völlig die Feder aus der Hand nahm. Seine Bestattung fand unter zahlreicher Beteiligung der Wiener literarischen und musikalischen Kreise auf dem Oberen St. Veiter-Friedhofe statt.

Wenn auch vieles von ihm als Chronist des rasch wechselnden und vergänglichen Kunstbetriebes für den Tag Geschriebene mit dem Tag vergehen mußte, so sichert ihm anderseits sein Wagner-Buch, besonders aber sein höchst ersprießliches und noch für die Zukunft Richtung gebendes Wirken im Dürer-Bund, beim Kunstwart das Angedenken seines Namens über die Zeit seines Erdenwallens hinaus. Daß ein Mann von diesem Wissen, diesem besonnenen Urteil gerade jetzt, da in der Tonkunst die Tollheit zur Methode erhoben scheint, dem Häuflein derer entrissen ward, die Wahrheit, gepaart mit Schöne als das höchste Gesetz aller Kunst betrachten, dafür eintreten, darnach handeln, ist das Schmerzlichste an seinem allzufrühen Hingange.

Erinnerungen an Hans Sommer.

Von Hans von Wolzogen (Bayreuth).

Der kürzlich im 85. Lebensjahre zu Braunschweig verstorbene namhafte Musiker, ursprünglich Mathematiker, dann Lyriker, später auch Dramatiker, war mir seit dem Parsifaljahr 1882 freundschaftlich verbunden. Zunächst verband uns das Wagnertum, dem er zeitlebens einer der treuesten Anhänger gewesen, eifriger Vorkämpfer, Mitarbeiter, Förderer bei allen Angelegenheiten Bayreuths und des Wagner-Vereins, immer mit an der Spitze bei jeder Neubildung und Reform. So zogen wir sozusagen an einem Strang. Aber es gab noch einen andern von mehr persönlichem Garn. Nachdem Sommer schon eine Menge sehr sanglicher, volkstümlich schlichter und lyrisch anmutiger Lieder geschaffen, und ich, obwohl Nichtmusiker, davon mehr angezogen als — leider! — die berufsmäßigen Sänger (die sie ganz ungerechterweise vernachlässigt haben!) eine ganze Artikelreihe „Lyrische Sommer-Freuden" darüber im „Musikalischen Wochenblatt" (1885) geschrieben, wandte sich ihr Schöpfer mit Vorliebe der Bühne zu und komponierte seine romantische Oper „Lorelei", wozu er mich bat, der „Hexe" einen besseren Lockgesang zu dichten; was auch geschah. Damit war das Garn zum andern Strang zu flechten begonnen. Wir waren, mit meinem Freunde, Graf Sporck, als Dritten im Bunde, übereingekommen, es möchte an Stelle einer epigonischen Wagner-Tragik viel mehr eine anständige Erheiterungskunst auf Grund der neuen Errungenschaften musikalischer Dramatik geschaffen werden. Dazu hatte Sommer recht wohl das Zeug, da er im Besitz eines gewissen ironisch gefärbten, gesunden Humors war und seinem ausgebildeten Verständnisse Wagnerischer Technik es verdankte, jedem dichterischen Stoffe die ihm angemessene musikalische Form zu geben. Er hatte bereits ein altfranzösisches Vaudeville von Duval ausgegraben, „Saint Foix", war aber mit der deutschen Bearbeitung nicht zufrieden und bat mich um eine



Hans Sommer †.

Aufbesserung der mangelhaften Form, die ich gern und gründlich vornahm. Der wirklich nette Einakter verschwand rasch in München, obwohl Meister Gura für die Titelrolle „prädestiniert" erschien. Man ließ es fallen, obwohl es gefallen hatte, — wie das so geht! Nicht viel besser aber erging es dem Nachfolger, und dies war nun erst einmal eine ernste nordische Legende, „Der Meermann", von mir wohl etwas beschwert durch allzutiefe Verlegung der Handlung ins Innerliche, aber durchaus aufführbar und musikalisch wertvoll. Dieses gute Seewesen hatte einen Zug an die nördliche Küste und errang sich Beifall in Holland. — Mich lockte es mehr zum Heiteren, und so entstand der harmlose, ausgelassene Einakter „Augustin", Andersens „Schweinehirt", nur 3 Personen, ohne alle weiteren Umstände, sehr einfach, Sommers Humor so recht entsprechend. Das drollige Ding ist nie bis ins Theater gelangt! Schade! — Ich nenne hier nur noch „unser" Hauptstück, den „Münchhausen". Graf Sporck war kühn um den beliebten „Oberhof" herumgesprungen und hatte den „Lügenvater an sich", treu nach Immermann, in ein geschickt zusammengezogenes Lustspielchen eingefangen, das ich mit Wonne „versifizierte", und nun schuf Sommer dazu eine Musik, die Richard Strauß in Erstaunen versetzte. Der große Lügner — das war der raffinierte Einfall! — sollte sich nur in gestohlenen Weisen äußern, also bestand die Musik aus Zitaten! Alle Meister kamen darin zu Wort, eine tönende „Lüge" gleichsam, und doch im Grunde wahr und wahrhaftig Sommers Werk. Originell in seiner Unoriginalität! Zum mindesten gewiß interessant. Unaufgeführt! — Wir machten Schluß

mit unserer Zwei- und Drei-Männer-Arbeit und blieben um so mehr gute Freunde; denn „gemeinsame Not“ bildet ja ein „Volk“, und wir waren ein Völkchen, Bayreuther. — Sommer fand sich dann später mit Eberhard König zusammen, der ihm besonders in „Waldschratt“ ein sehr beachtenswertes Gedicht gab, das — wie auch „Riquet mit dem Zopf“ und „Der Stadtpfeifer von Neisse“ — wenigstens auf die Bühne kam und mit Achtung behandelt ward. Aber doch alles zu wenig beachtet, — wenn man bedenkt — —! Das Los der deutschen Musiker! Dafür war Sommer bis zuletzt in selbstlosester Weise tätig. Was er für das Urheberrecht, für die soziale Lage der Musiker unermüdlich in führender Stellung getan, ist verdientermaßen anerkannt worden. Er hätte sich dies gewiß noch lieber mit seiner Kunst erworben, aber seine Ehre ist um so größer, und seine Kunst behält doch ihren Wert. Es war lyrische Kunst, etwa von Schumannscher Romantik her, im dramatischen Stil verbunden mit genauer Kenntnis und besonnener Anwendung der Wagnerischen Lehren, beschränkt auf die kleinere Form einer Spieloper neuer Art. Vielleicht war der volle Ausgleich darin nicht erreicht, aber ein Schritt auf dem Wege, zumal im heiteren Stile, war doch die Kunst Hans Sommers.

Ein Darmstädter Dirigentenkursus.

Bemerkungen zu seinem Wert und Verlauf.

Von Prof. Otto Sonne.

„Schwarzseher, Zweifler sagen, nun sei alles tot,
Es lebe niemand, der noch singe.
Bedenken sie denn nicht, wie allgemein die Not,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe?“

Die Frage, mit der in diesen Versen Walther von der Vogelweide einem glaubensarmen Pessimismus entgegentritt, kann als Leitmotiv für einen volkserzieherischen Arbeitsplan dienen, dessen praktische Verwertung in der vergangenen Woche zum ersten Male erprobt wurde. Die Erkenntnis der moralischen Macht edler Musik, die Hermann Kretzschmar zu der Forderung veranlaßte: „Der ungeheure Einfluß, den die Musik auf den Charakter des Volkes ausübt, rechtfertigt, ja er nötigt dazu, daß der Staat ihre Pflege nicht bloß beachtet, sondern daß er die Kontrolle übernimmt, ist auch der in Darmstadt seßhaften „Zentralstelle zur Förderung der Volksbildung und Jugendpflege in Hessen“ nicht verborgen geblieben. Die Neubelebung echter Musikkultur in Schule und Haus, ihre gesunde Ausgestaltung bei dem öffentlichen Auftreten in künstlerischem Gewande, also im Bühnen-, Kirchen- und Konzert-, ganz besonders aber im Vereinswesen stellte sich damit den übrigen pädagogischen Zielen dieser staatlichen Instanz mindestens ebenbürtig zur Seite. Besondere Opfer erheischend durch die Lust an sinnlicher Oberflächlichkeit, die auf den geistigen Zusammenschrumpfungsprozeß unseres gesellschaftlichen Niveaus und sozialen Empfindens so trübe Lichter wirft, und erschwert durch den unseligen Freihandel, dem das musikalische Unterrichtswesen von jeher anheimgefallen war. Wenn daher die genannte Zentralstelle den Hebel zur Erleichterung der Lasten, unter denen die noch nach Idealen dürstende Volksseele stöhnt, einmal mutig und kräftig bei den Stellen anzusetzen unternahm, die verpflichtet sind, in ihrem Wirkungskreis tonkunstfördernd tätig zu sein — nämlich bei den Dirigenten — so war dies Wagnis von vornherein des unbeschränkten Beifalls aller Kunstfreunde sicher. Nicht minder berechtigt und begreiflich ist die freudige Genugtuung, die der, alle Erwartungen überbietende Verlauf dieses I. Darmstädter Dirigentenkursus wachrief. Die Organisation des Lehrplanes, die in den Händen des Herrn Hassinger, dem dabei als sicher erprobter Helfer Hofrat Ottenheimer wirksam zur Seite stand, lag, hatte es ermöglicht, die Vielgliedrigkeit des gewaltigen Stoffes in dem zur Verfügung stehenden, sehr beschränkten Zeitraum von 6 Tagen praktisch zu behandeln. Naturgemäß mußten sich Vorträge und Uebungen zumeist auf Abrisse und Anregungen beschränken, doch war die Begabung der Lehrkräfte und die Aufnahmefähigkeit der Teilnehmer, die sich aus Nah und Fern, zumal aus besetzten Gebieten eingefunden hatten, groß genug, um ein stattliches positives Ergebnis zu verzeichnen.

Die Zahl der Gäste, die reichlich 150 betrug — obwohl noch nicht einmal sämtliche Anmeldungen berücksichtigt werden konnten — entsprach der Eifer, die den pädagogischen Darbietungen auf den verschiedensten Gebieten des musikalischen Wissens und Wünschens, Wollens und Sollens gezollt ward. In die Mentorrollen hatten sich in ebenso selbstloser wie anerkennenswerter Weise die hiesigen Herren: Stadtorganist Borngässer, Prof. Mendelssohn, Privatdozent Dr. Noack, Kapellmeister Rehbock, Tonkunstakademiedirektor Schmitt und Assessor Kaiser mit dem Musikdirektor Müller-Friedberg geteilt. Die Stattlichkeit dieser Reihe ergibt, ein wie großer Teil der Führer des musikalischen Lebens der hessischen Residenz sich in den Dienst dieses I. Dirigentenkursus gestellt hatten. Die Vorträge umfaßten das gesamte Gebiet der für Vereinsdirigenten nützlichen Fragen; Melodie, Harmonie und Form, Stilkunde, Volks- und Kunstlied, Kantate und Oratorium, Hygiene des Gesangs für Chorleiter wurden in diesen Vorträgen ebenso berücksichtigt, wie die Formen der Instrumentalmusik, die Instrumentenkunde, Gesichtspunkte für die Zusammenstellung von Vortragsfolgen, Vorschläge zur Auswahl von Instrumentalmusik und Grundzüge der Bühnenaussprache. Theoretische Einführung in Chor- und Orchesterdirigieren und das Wesen der Partitur leiteten über zu täglichen praktischen Orchesterdirigierübungen. Es war ganz erstaunlich zu sehen, wie stark sich in diesen wenigen Tagen die Geschicklichkeit im Dirigieren von Chor und Orchester, im Einstudieren und Beherrschen des Ganzen bei jedem Einzelnen steigerte. Für Teilnehmer und Veranstalter bedeutet der Verlauf des I. Darmstädter Dirigentenkursus einen vollen Erfolg, der auch von der gesamten Presse anerkannt wird. Ein verheißungsvoller Anfang! Möge er allerorts Nachahmung finden.

Bach-Fest in Dortmund.

In den Tagen vom 29. April bis 1. Mai fand in Dortmund ein wohlgelungenes Bach-Fest statt. Veranstalter waren die Musikalische Gesellschaft und der noch junge Bach-Verein, die beide unter der Leitung des rastlosen Musikdirektors C. Holtschneider stehen. Ein Bach-Fest hat von vornherein etwas Würdevolles, Erhebendes an sich. Aber auch sämtliche Veranstaltungen waren derart, daß man immer im Brennpunkt Bach sich fühlte. Die Sensation, die nun einmal jedem Musikfest anhaftet, war auf ein verschwindendes, kaum merkbares Minimum zusammengeschrumpft. Wohltuend berührte der Hauch des Deutschtums in jedem der gebotenen Werke. Und Deutschtum heißt bei Bach Tiefe. Zwar fehlten bei dem Dortmunder Bach-Fest die üblichen „großen“ Werke, die h moll-Messe, die Passionen. Trotzdem muß die Auswahl des Dargebotenen als äußerst glücklich bezeichnet werden. Dabei hatte man sich nicht auf Bach allein beschränkt. Auch Händel und die Männer, die zu Bach führen, waren berücksichtigt. Daß man sich nach Möglichkeit der historischen Treue durch Benützung der zu Bachs Zeiten üblichen Instrumente befleißigt hatte, ist ein Umstand, der besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Das I. Konzert fand in der Reinoldikirche statt. Der Dortmunder Organist O. Heinermann leitete es mit der herb-schönen f moll-Fuge mit angeglichener Registrierung ein. Es folgte die wundervolle, formreiche Motette „Jesu, meine Freude“, die der Madrigalchor des Westfälischen Musikseminars unter Holtschneiders belebender Führung verständnisvoll und wirkungsstark vortrug. Die Motette bedeutete den Höhepunkt des Abends. Eine Symphonie für Oboe d'amore, Gambe, Cello und Orgel ging, gewissermaßen als Vorspiel, dem Rezitativ und der Arie „Liebt, ihr Christen“ für Alt und derselben Instrumentalbegleitung aus der Kantate „Die Himmel erzählen“ voraus. Hier wie in drei Gesängen aus dem Schemellischen Gesangbuch konnte man die prachtvolle Altstimme von Frau Reichner-Feiten (Berlin) bewundern, leider mußte man auch ein geringes Distonieren mit in Kauf nehmen. Prof. Klingler (Berlin) spielte zwischendurch noch die Ciaconna für Violine, großzügig und beseelt.

In dem Festgottesdienst am Sonntag morgen in der Reinoldikirche meisterte Prof. W. Fischer (Berlin) die Orgel (Präludium D dur, d moll-Toccata u. a.). Der Bach-Chor sang die lyrischste aller Kantaten „Du Hirte Israel“. Solisten: A. Kohmann (Frankfurt, Tenor), K. Finkgarden (Dortmund, Baß). Die Ordnung des Gottesdienstes war entworfen von Prof. D. Dr. Smend (Münster i. W.). Aber auch die katholische Probsteikirche hatte es sich nicht nehmen lassen, einen „feierlichen Gottesdienst“ anzusetzen. Dort erklangen: Präludium und Fuge in h von J.K.Fischer, 1720, Missa Ecce ego Johannes von Palestrina, Jubilate Deo von Orl. Lassus und Präludium und Fuge d moll von Bach. Es war nicht das erstemal, daß auch die katholische Kirche den überragenden, über der Parteien Gunst stehenden Meister in dieser Weise geehrt hat.

Das II. Konzert im alten Rathaussaale bestritt die Münchner Vereinigung für alte Kammermusik: Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Gabriele v. Lottner (Cembalo), Anton Huber (Violine und Viola d'amore). Was diese Künstler boten, war reizvoll, und wie sie es boten, nahezu vollendet und entzückend: Eine Triosonate von Buxtehude, eine Solosonate von dem Gambenvirtuosen H. Kühnel, eine Solosonate für Viola d'amore von dem Händel-Rivalen Ariosti, eine Triosonate von A. Lotti (das einzige Stück, das aus dem Rahmen eines Bach-Festes fiel), und als schönstes und reifstes Werk Bachs Sonate A dur für Cembalo, Violine und begleitende Gambe.

Das Hauptkonzert war größeren Chor- und Orchesterwerken gewidmet. Händels melodiöses Pastorale „Acis und Galatea“ füllte den ersten Teil. Die festgebenden Vereine hatten sich durch Schüler und Schülerinnen einiger höherer und Mittelschulen verstärkt. Im allgemeinen hinterließen die Chöre einen recht günstigen Eindruck, wenn auch die Ausfeile noch einige Wünsche offen ließ. Von den Solisten trat besonders Frau Ebel-Wilde (Berlin) hervor, die sowohl durch ihre gut ausgebildete, klangschöne Sopranstimme, als auch

durch eine natürliche Ausdrucksweise gefiel. A. Kohmann (Frankfurt) und H. Hermanns (Chemnitz) sangen die übrigen Partien. Im zweiten Teil spielte Prof. Klingler das Violinkonzert in a, die Herren Diehl, Bunk und Ottersbach das C dur-Konzert für drei Klaviere, in Auffassung und Wiedergabe im Sinne Bachs, umrahmt von dem glänzenden Einleitungschor der Kantate „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild", und dem wuchtigen Schlußchor aus „Der zufriedengestellte Aeolus": Vivat, Deutschland! (statt Vivat, August!).

Am dritten Tage hielt Prof. H. Abert (Leipzig) einen fesselnden, tiefschürfenden Vortrag über „Bach und wir". Unter anderem erörterte er die Frage der Einführung Bachscher Musik in die Liturgie. Er kam zu dem Ergebnis, daß eine Befruchtung der Liturgie durch Bach undenkbar sei, daß des Meisters Werke, auch die Kantaten mit ihren minderwertigen Texten, nur ins geistliche Konzert gehören. Weiter wurde Bachs Musik an sich charakterisiert. Bach schreibe nicht instrumental, auch nicht vokal, sondern absolute, abstrakte Melodien, bei denen es nicht auf den Akkord ankäme, ein Verfahren, nach dem die Modernsten ebenfalls schaffen.

Zusammenfassend über das dann folgende Morgenkonzert sei bemerkt, daß es wieder einen hohen Grad künstlerischer Vollendung zeigte. Man begann mit der Kantate für Sopran (Frau Ebel-Wilde) und Baß (K. Finkgarden) mit der intimen, reizvollen Begleitung von Flöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Gambe und Continuo (Cembalo und Cello) von Bach. Gabriele v. Lottner entzückte die Zuhörer durch das klare Spiel des „Italienischen Konzerts" auf dem Cembalo. Es soll hier nicht die ganze Cembalofrage aufgerollt werden, nur so viel, daß die Wirkung lediglich auf dem Reiz des Neuen beruhte. Chr. Döbereiner zeigte noch einmal sein virtuoses Spiel und sein eminentes Vortragstalent auf der Kniegeige in dem von ihm bearbeiteten Gambenkonzert von Tartini. Als Höhepunkt muß die stilgerechte Wiedergabe des V. Brandenburgischen Konzertes unter Holtschneiders Wiedergabe angesprochen werden. In diesem Werk tritt zum ersten Male das Cembalo als solistischer Bestandteil auf. Während der ebenfalls vortrefflich aufgeführten humoristischen „Bauernkantate" drangen von draußen Musikklänge und Rufe von der Maifeier bis in den Saal. „Mer han (eben) en neue Oberkeet."

Und endlich das Schlußkonzert in der Reinoldikirche nach dem Muster der berühmten Lübecker „Abendmusiken" eingerichtet. Prof. H. Abert gab einleitend einen Ueberblick über das Schaffen der Männer von Schütz bis Bach, und förderte damit das Verständnis für das Dargebotene: Ciaconna von Buxtehude (Prof. W. Fischer), Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" von Tunder (Frau Ebel-Wilde), Kantate „Ach, daß ich Wassers g'nug hätte" von J. Chr. Bach (Frau Reichner-Feiten), die Ensemblekantate „Herr, wenn ich nur dich habe" von Zachow, und als würdigen Ausklang den imposanten, doppelchörigen „Psalm 98" von dem größten Klassiker deutscher Musik vor Bach: H. Schütz.

Erwähnt sei noch, daß sämtliche Veranstaltungen ausverkauft waren, daß die Besucher aus weit und breit herbeigeeilt waren, um Bachscher Musik zu lauschen, die zwar, nach Prof. H. Aberts Worten, nicht Kunstgenüsse verschaffen will, sondern das innere Leben aufrütteln, läutern, bereichern. Man darf behaupten, daß auch dieser Zweck zum Teil wenigstens erreicht wurde. E. Dahlke.

Uraufführungen.

Ernst Viebig: „Nacht der Seelen".

Oper in drei Akten.

Uraufführung im Stadttheater zu Aachen am 19. Mai 1922.

Eine expressionistische Oper! Das heißt nur die Musik ist expressionistisch, das Textbuch enthält nichts, was einen Tonsetzer veranlassen könnte, dazu etwas Neuesttönendes zu schreiben. In diesem Auseinanderklaffen von Wort und Ton liegt wohl der tiefste künstlerische Irrtum und Mangel des Ganzen. Klara Viebig, die Mutter des Komponisten, hat das Buch nach dem Schauspiel „Quatembernacht" von René Morax gearbeitet. Die Handlung spielt in einem Alpendorfe und in der Gletscherwelt. Franz, der Sohn der Gastwirtin Therese, hat vor Jahresfrist seine junge Frau Veronika verloren und kann den Jammer über diesen Verlust auch jetzt noch nicht überwinden. Das schlimmste ist ihm aber, daß er aus den Blicken und Gebärden der Leute fühlt, man bedaure ihn eigentlich nicht: Veronika sei seiner Liebe unwert, ihm oft untreu gewesen. Nun ist grade Quatembernachtszeit. Die im Gletschereis-Fegefeuer schmachtenden sündigen Toten stehen auf, wandern über die Felsgrate und suchen Vergebung ihrer Missetaten bei liebenden Menschen. Der schwere Sturm des Tages zwingt die Dorfbewohner, nach ihren Almhütten zu schauen. Auch Franz steigt mit zur Höhe. Droben ist's unheimlich. Alle seine Gefährten fliehen vor dem wachsenden Grausen. Er allein erlebt den Totenzug. Ihm erscheint auch Veronika: die im Himmel Geglaubte weilt also wirklich bei den Missetätern. Sie **hat** ihn „belogen und betrogen"! Die Rede der Menschen ist also wahr! Nun **kann** er nicht vergeben. Dadurch wird er aber erst recht friedlos. Als ein völlig Verwirrter kehrt er am Morgen ins Dorf zurück. Im Kirchlein geht grade die Messe aus, und Sabine, die Wirtsmagd, die ihm schon manchen Beweis ihrer Liebe gegeben, tritt aus der Kirchentür. Ihr Anblick ruft ihm das Bild Veronikas vor die verstörten Sinne. Mit dem Rufe: „Veronika! Ich vergebe dir!" bricht er tot zusammen.

Ein Erlösungsdrama also. Ein hellseherischer Alter, Jost, ein blöder Hirt, Seppi, ein Nachbar, Hauser, Männer und Frauen des Dorfes und — Nonnen vervollständigen die Reihe der auftretenden Personen. Ferner hört man einen Chorus poenitentium und einen Chorus coelestis. — Das Textbuch hat manches zur Vertonung sehr Geeignete. Es fehlt ihm aber jegliche Herbheit der Alpenwelt. Franz erscheint als ein vollendeter Trottel, ohne männlichen Kern. Die übrigen Aelpler haben auch ein übermäßig Teil Wehleidigkeit an sich und wissen z. B. in der Holzfällerszene auf der Alm durchaus nichts aus sich zu machen. Sabine ist ein fromm übertünchtes Weibchen. Woher die Nonnen kommen, bleibt rätselhaft; dramatisch bedeuten sie nichts. Jost und Seppi allein wirken echt und fesselnd. Die „Frauen" singen: „Wir sitzen im Dunkel des engen Tals . . . und warten auf Sonne" im strahlenden Morgensonnenschein. Die ganze Handlung über herrscht unheimliches Wetter; aber zur Geltung kommt es bloß je nach Bedarf. Die Erscheinung der Veronika an dem Platze der Sabine kann in ihrer Unmöglichkeit nicht überzeugen . . . Alles in allem also ein Opernbuch, das voller Fragwürdigkeiten steckt.

Und die Musik? Viebig selbst schreibt darüber: „Es gehört ein tiefer Ernst, der Wille, sich dem Werke nahe zu fühlen, dazu, um die Musik zu verstehen. Ich will mich nicht als ein problematisches Phänomen hinstellen. Niemand als ich selbst kennt meine Schwächen besser. Nur das eine. Der Hörer soll sich nicht an einer einzelnen, vielleicht im Augenblick harten Dissonanz stoßen. Er soll das Ganze hören. Er soll sich tragen lassen von den neuartigen Klängen, in denen die Tonarten und Akkorde zusammenfließen wie Farben in einem Kaleidoskop . . . Ich habe einen Stil gesucht, einen neuartigen Ausdruck meiner Empfindung" usw. Im Programmheft heißt es, ebenfalls von E. Viebig: „Zum Schluß der Größte von allen, Arnold Schönberg. Er rang sich aus den schweren Wehen der Nach-Wagner-Zeit . . . empor zur Riesengröße. Der Ehrlichste, der Märtyrer seiner Ueberzeugung führt uns." Nach diesen Bekenntnissen ist es selbstverständlich, daß die Musik den — vom Komponisten selber entwickelten — Grundgedanken der Dichtung **nicht** nachgeht, sondern aus einer allerbuntesten und in sich selbst zusammenhanglosen Abfolge von Klängen besteht, deren „**Neuartigkeit**" im wesentlichen darin zum Ausdrucke kommt, daß sie nicht „**einzelne** . . . harte Dissonanzen" verwendet, sondern von Anfang bis Ende **eine** Dissonanz ist. Von einer dramatischen Idee in der Musik kann natürlich keine Rede sein — derartiges wäre nach der Meinung Viebigs auch „Wagnerismus", der angeblich durch Strauß' Elektra „überwunden" wurde.

In der Instrumentierung gibt es zweifellos manches Gelungene; für einen kaum Zwanzigjährigen mutet sie sogar auffallend glatt an. Auch soll nicht geleugnet werden, daß z. B. Jost und Seppi auch musikalisch Leben gewonnen haben. Das Abgangslied des letzteren bedeutet allerdings eine geradezu verletzende Geschmacklosigkeit. Die Chöre klangen schmerzhaft „falsch"; sie werden aber wohl „richtig", d. h. notengetreu gesungen worden sein.

Auf die Aufführung war viel Liebe verwendet worden. Kapellmeister Erich Orthmann leitete sie musikalisch, wie es besser kaum jemand vermöchte. Intendant Sioli als Regisseur war vor eine schwierige Aufgabe gestellt, als er an sich Undramatisches auf der Bühne lebendig werden lassen sollte. Er hat sie denn auch nicht bewältigen können, besonders in den Chorszenen nicht. Von den Bühnenbildern sprach das erste, die Gaststube, am meisten an. Das dritte, der Dorfplatz mit der Kirche, fiel ganz ab. Mit der Beleuchtung haperte es sehr. Die Darstellenden gaben sich die redlichste Mühe und leisteten zum großen Teile Gutes.

Ob das Werk bleibenden Erfolg haben wird? Ich glaube: nein. Es ist auf deutschem Boden uraufgeführt worden, hat aber von Deutschem rein gar nichts an sich. Viebig nennt als seine Lehrer und Meister ausschließlich Russen, Italiener, Franzosen und Juden. Eine Persönlichkeit **kann** er selbst noch nicht sein. Also bleibt als Wesentliches seiner „Oper" eine Musik, deren Vorbilder in der bildenden Kunst schon den blassen Schein der modischen „Fiktion" annehmen. Ueber kurz oder lang wird auch in der Welt der Töne eine ähnliche Erkenntnis allen gesucht-expressionistischen Werken das Grab graben. Reinhold Zimmermann.

* * *

Hermann Zilcher: „Doktor Eisenbart"[1].

Komödie in drei Akten von Otto Falckenberg, bearbeitet von H. W. von Waltershausen.

Uraufführung in Mannheim am 21. Mai 1922.

Ein Theaterdichter und Theaterfachmann von untrüglichem Instinkt für die dramatische Szene und ein Opernkomponist, der als sein eigener Librettist einen unfehlbar sicheren Blick für den wirksamen Aufbau eines Opernbuches bewiesen, haben die Unterlage zu einer komischen Oper geschaffen, die diesmal die alte Klage über die mangelhaften Texte verstummen läßt. Die Eisenbart-Komödie ist nicht nur im äußeren

[1] Textbuch und Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sinne wirksam und raffiniert erfunden und durchgeführt, sondern ihre Handlung ist auch psychologisch glaubhaft entwickelt, ihre Personen lebenswahr charakterisiert. Ein Meisterstück, wie im ersten Akt die einzelnen Fäden miteinander verknüpft werden, wie eins ins andere ohne Zwang übergeht, wie sie sich im zweiten Akt verwickeln, wie im dritten Akt aus der Komödie eine Tragödie zu werden droht, bis — und hier hat das dramatische Meisterstück seine schwache Stelle — mit einem unmotivierten, gewaltsamen Ruck das verknotete Garn zerrissen wird.

Der Doktor Eisenbart gehört nicht zu jenen kleinen Kurpfuschern, die im Verborgenen ihr Handwerk treiben, er ist ein Mann von Berühmtheit, ein Kavalier, der weiß, wie man die Kleinen und die Großen betrügt; besonders ist „seines Rühmens groß in Ehen, welche kinderlos" mit seiner sozusagen Naturheilmethode: „daß Frauen, die niemals Mutter waren, auf einmal noch ein Kind gebaren". Dieser bürgerliche Vetter des Don Juan, der „stets das Jahr nach Liebesnächten statt nach Tagen" zählte, findet ein Mädchen, das er aufrichtig liebt und zu seinem Weibe nimmt. Und er, der Tausende und sich selbst betrogen, geht an der Echtheit und Ehrlichkeit seiner Liebe — um ein Haar zugrunde. Ein wahrhaft tragikomisches Geschick, das diesem Scharlatan als treuestem Ehemann wird, und ein prächtiger dichterischer Einfall, der dem ganzen Spiel innere Lebendigkeit und Blutwärme gibt. Denn diese Treue macht ihm die Fortführung seiner gesuchtesten, allerorts berühmten und gepriesenen Kur, eben jener der Bevölkerungspolitik gewidmeten Naturheilmethode, unmöglich. Damit aber beginnt sein Ruhm rasch zu sinken, man wirft ihm offen Quacksalberei vor, die Einkünfte bleiben aus, seine Helfer laufen ihm davon, man pfändet, was erreichbar ist. In einer kleinen Residenz winkt neue Hoffnung: der Reichsgraf befiehlt ihn aufs Schloß, da man dort bisher vergeblich einen Leibeserben ersehnte. Da Eisenbart an dem zersprungenen Stein eines seiner Wunderringe sich von der Untreue seiner Frau (die ihm, obdachlos, entgegengeeilt ist) überzeugt glaubt, beschließt er, die Kur an der Reichsgräfin, die er vor Jahren in Liebe begehrt hatte, selbst an Stelle seines Famulus vorzunehmen. In der mit feierlichen Allotria aufgemachten Szene wird aber Eisenbart durch das Verhalten seiner Frau und seines Famulus wieder unschlüssig, bis ein voreiliges Signal seiner Frau alle Zweifel beendet, aber auch die Kur unmöglich macht. Auf Befehl des mißtrauischen Reichsgrafen wird Eisenbart abgeführt: wenn nach dreimal drei Monaten — so lautet der Spruch — kein Erbe geboren wird, verfällt er wegen „Gefährdung Leibes und Lebens" dem Henker. Daß die Kur von seinem Famulus doch noch vollendet wurde, davon weiß er (ein feiner dramatischer Zug) nichts. Der Schluß zeigt Eisenbart unterm Galgen: die Frist ist um, ein Leibeserbe nicht geboren. Der Stab wird über ihm gebrochen — da ertönt ein Kanonenschuß, Glockengeläute: der langersehnte Prinz ist da. Eisenbart erhält einen riesigen Orden, die Komödie ist aus. Die Wendung durch die unerwartet eintretende Geburt ist gewaltsam herbeigeführt. Schließlich dürfte doch selbst im weltentlegensten Duodezstaat der Leibarzt ihrer Durchlaucht nicht der einzige sein, der eine Schwangerschaft von einer Migräne unterscheiden kann. Zudem munkelte man ja im Volk von den Hoffnungen im gräflichen Hause. Daß da die Richter coram populo einen Unschuldigen zum Tode verurteilen, ist unglaubhaft. Eine Intrige des neidischen Leibarztes hätte sich leicht einfügen lassen; ob aber Dichter und Bearbeiter eine volle Unwahrscheinlichkeit einer halben vorzogen und deshalb, zugunsten eines Posseneffektes, darauf verzichteten, weiß ich nicht.

Die Gestalten des Stückes sind größtenteils recht lebensvoll gezeichnet, schade nur, daß der Titelheld nicht einen Hauch Humor mitbekommen hat. Das lastet allzuschwer auf den beiden ersten Akten. Und die Musik Zilchers vermochte hier nicht nachzuhelfen, da ihr eigentliche Wärme und zumal die Wärme des Humors fehlt. Der Ersatz für ihn wird zumeist in Instrumentalspäßen (Dotzlers Frosch, falsche Einsätze u. ä.) und komischen Zitaten gesucht. Wie heitert sich die Szene merklich auf, wenn das forsche Studentenlied vom Doktor Eisenbart — übrigens stets mit viel Witz und Geschick — herbeizitiert wird. In der musikalischen Charakteristik sind die komischen Nebenfiguren (Hanswurst, Dotzler, Reichsgraf) am schärfsten herausgearbeitet, für eine lebensvolle Profilierung der Hauptpersonen geht der Musik doch die hiefür notwendige Innigkeit und Gefühlswärme ab. Die Sentimentssphäre Puccinis, aus der heraus hier die Atmosphäre (ohne handgreifliche Reminiszenzen freilich) geschaffen ist, reicht für zwei so plastische Gestalten wie Eisenbart und seine Frau nicht aus. Darunter hat dann auch die schärfere musikalische Gegenüberstellung von komischen und ernsten Stellen gelitten. Merkwürdig, daß an manchen Stellen die komische Zeichnung aussetzt, wo man sie erwartet und wo sie zur Kontrastierung nötig wäre (z. B. im zweiten Akt, dritte Szene, Auftritt Runkels: „Die Weiber, wo bleiben denn die Weiber").

Zilcher bringt in seinem Werk in erfreulich weitem Maße die Rückkehr zur geschlossenen Gesangslinie, zur musikalisch-melodischen Linie. Aber die reinliche Scheidung von Gesangslinie und Rezitativischem bringt er nicht und somit auch nicht die Befreiung von der schweren symphonischen Form des Ganzen. Gerade dieser breite symphonische Fluß lastet auf seiner Oper und hemmt das Tempo, das ein leichtfließendes Akkompagnato-Rezitativ wesentlich zu fördern vermöchte. Die mehr oder weniger durchgeführte Rundung einzelner Szenen zu geschlossenerer Form (Lied, Rondo oder gar Sonatenform, wie in einer Beischrift des Verlages zum Klavierauszug versichert wird) tut es freilich noch nicht; denn das betrifft ja nur die Formung einzelner Teile. Entscheidend für eine Loslösung von der schweren dramatisch-symphonischen Form im musikalischen Lustspiel kann nur seine Gestaltung als Ganzes betrachtet, seine Gliederung sein. Und da bleiben alle modernen Werke weit entfernt von der Idealform Mozarts. Wie hier im Großen in fein abgewogener Aneinanderreihung und Gegenüberstellung Einzelgesang (Arie, Lied usw.), Duett, Terzett usw., Ensemble, Chor, Instrumentalspiele, Aufzüge, Tänze — immer durchbrochen und kontrastiert vom Rezitativ — sich mischen und folgen, das ist von wunderbarer Wirkung. Diese eminente musikalische Formgestaltung — eben die Form des Ganzen — ist von der Musik her gefunden worden, aber sie ist in nichts, den rechten Dichter vorausgesetzt, ein Hemmnis für die dramatische Entwicklung. Dieser Gliederung der Oper Mozarts haben wir keine bessere, erstrebenswertere vorzuziehen, wenn man auch eine fließendere Form durch Ueberbrückung der meist völlig in sich abgeschlossenen Einzelteile als wünschenswert und als Fortschritt betrachten könnte. In der modernen Oper wird man danach vergebens suchen, sie haben alle mehr oder weniger die Form eines in Musik gesetzten Schauspieles mit seinem Nacheinander von Rede und Gegenrede. Von dem schönen Mittel der Musik, die Handlung verdichten zu können, die Personen gleichzeitig im Duett, Terzett singen zu lassen, einzelne Gruppen im Ensemble gegeneinander zu führen, wird kaum je Gebrauch gemacht; es bleibt fast immer das Einerlei des Einzelgesanges. Bei Zilcher verdichtet sich nur die Wiedersehensszene im zweiten Akt zum Duett, in der Schlußszene des dritten Aktes vermißt man sie, obwohl gerade hier eine Zusammendrängung vorteilhaft gewesen wäre.

Wenn Zilchers Sprache nichts wesentlich Neues enthält, so ist sie doch bühnenmäßig; sie kompliziert das harmonische Bild nicht mit Künsteleien und geht im Melodischen den einzigen richtigen Weg der guten, eindrucksvollen Gesangslinie. Daß er rein erzählende Episoden auch in Gesangslinien preßt, liegt an dem bedauerlichen Verzicht auf rezitativische Bildung. Am vortrefflichsten sind die Milieuschilderungen, deren das Buch der Musik so viele bietet, gelungen. So sprudelt und surrt es im ersten Akt vor ungeduldiger Erwartung der Eisenbartschen Wandertruppe munter durcheinander, so ist die Ringszene im zweiten Akt von lebhafter Erregung durchzittert, so ist vor allem das Schlußbild in der Stimmung meisterhaft getroffen. Wie da das spottlustige, sensationslüsterne Volk um den Galgen herumlungert, wie nach der höchst ungemütlichen Harlekinade unter dem Galgen plötzlich Kanonendonner und Glockengeläut, ein Prinzen-Geburtstagstrummel losbricht, wie er sich stadtwärts verliert und es um die beiden Zurückbleibenden stille wird, wie dann von fernher der Lärm noch einmal aufhallt, der Zapfenstreich des „Grafen herrliche Armee" ans Bett gemahnt, wie dann wunderbare Ruhe auf Eisenbart und sein Weib herabsinkt, das ist mit glücklicher Hand prächtig ausgeführt. Deshalb muß man bedauern, daß das Ganze zu schwer geriet, daß bei aller Feinheit der Instrumentierung doch des Guten noch zu viel getan ist, daß das rechte Tempo, der behende Fluß, die wohltuende Kontrastierung fehlt.

Inszenierung und Aufführung boten kein schlechtes, aber auch kein übermäßig gutes Theater. Die Bühnenbilder waren hübsch, zutreffend, einwandfrei. Die Regie Eugen Gebraths war um flottes, eindruckvolles Spiel unter Vermeidung alles Possenreißerischen bemüht, ohne allerdings durch eine lückenlose Einstudierung befriedigen und durch allzu glückliche Besetzung überzeugen zu können. Während Eisenbarts Frau durch die junge Aenne Geier, bei der sich Gesang und Darstellung zu einer schönen und beachtenswerten künstlerischen Gesamtleistung vereinen, ausgezeichnet vertreten war, genügte Burgwinkels Eisenbart weder stimmlich noch darstellerisch. Von den übrigen Partien sind Bartlings rühriger und rührender Hanswurst, Lipmanns sympathischer Graf Dürrhahn, Landorys schneidig krähender Reichsgraf und Berta Malkins (stimmlich wohl etwas indisponierte) Reichsgräfin zu nennen. Felix Lederer dirigierte mit Frische und Sorgfalt, freilich nicht immer mit der erforderlichen dynamischen Zurückhaltung im Orchester, in dem es nicht immer sonntäglich zuging.

Hugo Holle.

* * *

Othmar Schoeck: „Venus".

Oper in drei Akten von Armin Rüeger.

Uraufführung bei den internationalen Festspielen in Zürich (10. Mai).

Schoecks neue Oper wurde mit Spannung erwartet und mit einmütigem Jubel begrüßt, auch von den auswärtigen Festgästen. Man möge es mir nicht als Nörgelei auslegen, wenn ich mich trotzdem frage, ob „Venus" eine Steigerung Schoecks über seinen „Don Ranudo" hinaus bedeutet, ob diese „Oper" tatsächlich die verheißene Abkehr vom Musikdrama bringt und die bedeutsame Wendung von der leitmotivisch überladenen Orchesteroper zur Gesangsoper vollführt, welche in der gesungenen Melodie die Künderin inneren Geschehens sucht und findet. In der Vorbesprechung fiel der Name Mozart. Wer Schoecks Liebe zu Mozart erlebt hat, weiß, daß es ihm heiliger Ernst ist, wenn Schoeck sich zu Mozart bekennt und einem Bühnenstil zustrebt, der an Mozarts Vorbild gesunden will. Ob „Venus" aber die Erfüllung ist? Wo sollen wir messen, an Mozart, oder am zeitgenössischen Schaffen? Es ist nicht allzulange her, daß man Mozart als Dramatiker zum alten Eisen warf, weil eine gedankenlose Tradition sich einzig und allein an die Schönheit seines Ausdrucks klammerte. Jetzt sehen wir tiefer,

aber wir wurzeln in einem Boden, der von musikalischen Zwangsvorstellungen anderer Art getränkt und durchsetzt ist. Heutzutage einen dem Mozartschen wesensverwandten Stil zu finden, bedürfte es einer Vorschule von geradezu puritanischer Einfachheit und Strenge der musikalischen Sitten. Schoeck wurzelt — für mein Gefühl — in seiner Venus tiefer im Musikdrama, als in seinem Don Ranudo.

Man ist — da irgend etwas nicht stimmte — über das Textbuch des dem Komponisten befreundeten Armin Rüeger hergefallen. Es ist allerdings kein Drama; wo Schoeck die Hand im Spiele hat, wird nie ein Drama entstehen. Er wendet seine ganze Liebe einer Person zu, die ihm alles bedeutet (in der „Venus" dem Horace), und je mehr dem Helden die Umwelt versinkt, desto gleichgültiger wird sie auch dem Komponisten. Er steigert sich in ihn und ihn durch sich, so daß man, von äußerlichen Unterbrechungen abgesehen, fast von einem zwei Akte währenden Monologe seines Helden sprechen könnte. Welche schöpferische Schwungkraft und musikalische Erfindung hielte mit dieser An- und Ueberspannung des Seelenlebens bei einem einzelnen Wesen Schritt! Neben ergreifenden Augenblicken finden sich leere Stellen, die enttäuschen, enttäuschen müssen! Andrerseits hat Rüeger, der Nichtliterat, ein Buch geschaffen, das kein überflüssiges Dialoggeschwätz enthält und in jeder Weise der Musik entgegenkommt. Bis zur Mitte des zweiten Aktes ist die Fabel — nach einer Novelle Prosper Mérimées — nicht ungeschickt dramatisiert und musikalisch vertieft. Der erste Akt, den ich übrigens als Ganzes für ein Meisterwerk halte, bringt nichts weiter, als die Aufstellung des kürzlich ausgegrabenen Venusstandbilds, welches den Brautleuten Simone und Horace als Hochzeitsgeschenk dargebracht wird. Aus dem schimmernden Maimorgen, dem Frühlingsjubel Simones, der bunten Krinolinenwelt und dem dunkeln Grauen, das die dem vielhundertjährigen Grab entrissene urmächtige Gewalt der Schönheit in die Seelen streut, baut sich der erste Akt dichterisch und musikalisch schön gegliedert auf. Auf den novellistischen Zug, daß das schwere Bild der „schwarzen Teufelin" hinter den Kulissen einem Arbeiter das Bein zerquetscht, könnte man angesichts der Macht der Musik, welche die Teufelin und das Dämonische ihres Auftauchens ohne weiteres fühlbar macht, verzichten. Horace, vom Anblick des Bildes gepackt, hat doch mit Simone die Ringe gewechselt. Maskentreiben in der Hochzeitsnacht füllt den zweiten Akt. Eine „Unbekannte" steht plötzlich statuenhaft, groß und stumm in der zappeligen Unruhe. Sucht sie Horace, rief er sie? Ist es der Dämon seiner eigenen Brust, ist es ein Schicksal, das nach ihm greift? Jedenfalls ist es dramatisch notwendig, daß die Unbekannte den Trauring fordert und erhält. Diese Schuldverstrickung aber hätte der Höhepunkt des zweiten Aktes zu sein. Statt dessen umarmt und küßt das wandelnde Götterbild schon hier den verzückten Horace und entflieht erst, als Simone herbeieilt und bei diesem Anblick ohnmächtig zu Boden sinkt. Die endgültige Katastrophe im letzten Akt ist eine Wiederholung der gleichen Situation. Horace entdeckt im Fackelschein seinen Ring am Finger der Statue, stürzt in ihre Arme und stirbt. Auch Simone ist wieder da und bricht entseelt zusammen. Dieser Parallelvorgang dürfte nicht sein. Mozart hätte so etwas mit dramatischem Instinkt abgelehnt. Die Symbolik des entscheidenden Schrittes aus dem Kreis des Menschlichen heraus und des Zerbrechens an dieser Tat ist durch dies Vorwegnehmen getrübt und der inneren, also auch der musikalischen Steigerung die Spitze abgebrochen. Ernüchtert fragt man sich, wieso derselbe Dämon einmal tödlich wirkt und einmal nicht, wobei ein dummer Seitensprung der Phantasie den Unfall mit der „Bronce" in Verbindung bringt.

Für mich ist „Venus" noch nicht der große melodische Wurf, den wir alle ersehnen, aber ein eindrucksames Werk, mit dem sich auseinanderzusetzen an sich einen Genuß bedeutet.

Die Aufführung unter Schoecks musikalischer Leitung (Regie Dir. P. Trede) war mustergültig. Kurt Taucher aus Dresden sang die einzige Hauptrolle, den Horace, und hielt sich bis zum Schluß auf der Höhe.

Anna Roner.

* * *

Karl Clement: „Trilby".

Text vom Komponisten.

Uraufführung am Budapester Stadttheater am 19. Mai 1922.

An die Opern-Bearbeitung von Potters altbekanntem Sensationsdrama zu gehen, war eine gewagte und nur bei allseitiger Ursprünglichkeit des Autors erfolgversprechende Aufgabe, da die aufdringliche Aehnlichkeit der Situationen und Stimmungen einen Vergleich mit zwei der beliebtesten Werke der Opernliteratur nur allzunahe legte. Diese beiden Stücke heißen „Bohème" und „Hoffmanns Erzählungen". Während die heiteren Montmartregestalten der Handlung Zwillingsgeschwister Murger-Puccinischer Figuren sind, erinnert Solngali an den gleichfalls zu verderblicher Gesangsbetätigung verleitenden, dämonischen Doktor Miracle. — Während der Textdichter Clement in seinem Buch beide gegebenen Elemente zu einer leidlich wirkungsvollen Folge von Einzelszenen verwob, die eine mehr angedeutete als ausgeführte, die genaue Kenntnis der ursprünglichen Fassung voraussetzende Geschichte ergeben, hält sich der Komponist Clement nur an ersteres Muster und bietet eine allzu gegensatzarme, italienisch-sentimentaler veranlagte, als dies ihm selber willkommen, und deshalb stellenweise erkünstelt modernisierte Musik. Originalität lassen somit beide Komponenten vermissen, fügen sich jedoch zu einem — bei weniger engherzigem und mehr fachkundigem Regieführen, als wie sie die Uraufführung beeinträchtigte — vielleicht wirkungsvollem Werkchen. Von den Darstellern seien Frl. Adelina Aquila-Adler (Trilby, hoher Sopran) und Herr Oskar Kálmán (Solngali, Baß) erwähnt.

A. F.

* * *

Alexander von Zemlinsky: „Kleider machen Leute".

Musikalische Komödie in einem Vorspiel und zwei Akten. Text nach Gottfried Keller von Leo Feld.

Erstaufführung: Neues Deutsches Theater, Prag.

Neben Straußens Musikkomödien hat die Gegenwart nur wenig Lustspielopern von Rang aufzuweisen. Es fallen mir die Namen d'Albert, Blech, Puccini, Schillings, Wolf-Ferrari ein, und ich finde, daß das, was wir als Buffomusik bewundern, den Tondichtern deutscher Abstammung nur selten gegeben ist. Lyrik, Philosophie und Tragik liegt ihnen besser, als der leichtbewegte scherzhafte prickelnde noble Konversationston auf dem Theater. Dies machte sich schon nach der Geburt der Opera buffa, der Opera comique und des Singspiels bemerkbar. Heute zeigt in Süddeutschland das Singspiel meist eine Neigung zur Operette, in der Instrumentalmusik zweigt das Komische neuerdings zum Grotesken ab.

Mit um so größerem Interesse begrüßt man Ausnahmserscheinungen wie Alexander v. Zemlinsky, dessen loderndes Temperament ihn in ganz außerordentlicher Weise zum Buffostil drängt, dessen Geistigkeit anderseits dem Freimusikantischen künstlerisch-reflexive Fesseln anlegt und dessen zeitgemäßes Fühlen die Parodie herbeisehnt. Auf jeden Fall bewirken die hemmenden Kräfte die ganz besondere Vornehmheit der Tonsprache und eine leicht zum ironisch-satirischen sich wendende Ausdruckskunst. Beides verlangt der Aufbau der Komödie [1]. Der Schneider Wenzel Strapinski erscheint in stutzerhafter Kleidung in Goldach. Die Kleinstadtbevölkerung empfängt, bewirtet und feiert den fürnehm auftretenden Herrn als „Grafen" Strapinski, der vergebens gegen diese Würde ankämpft; schließlich verliebt sich die vielbegehrte Amtsratstochter in ihn — nach tragikomischer Demaskierung führt sie der Schneider Strapinski als Gattin heim. Zemlinsky reizte das Spitzwegsche Milieu zur Karikatur und die Hauptfigur, deren artistisch gebogenes, bis ins filigranste durchfühlte Thema die Musik des Werkes signiert. Die staunende, devote und biedermeierisch-naive Bevölkerung wird rhythmisch, harmonisch, dynamisch und instrumental glossiert, ein beschauliches Rauchensemble von vier Spießern mit feingesetzten Pausen im Musizieren und gut gemimten Gebärden, die sich im Orchester spiegeln, ein realistisches Orchestertrio, das das Servieren und Verspeisen der Köstlichkeiten untermalt, eine vorübergleitende Burleske, in der die Bürger mit Schlafröcken, Nachthemden, Schlafmützen und Pomaden den erlauchten Gast zur Nachtruhe geleiten, kennzeichnen den Buffocharakter des ersten Aktes. Den stärksten musikalischen Eindruck empfing ich vom Orchesterritornell des folgenden Aktes, eine kühne Musik, kunstreich, humorvoll (höhnisch), glühend und eine Instrumentation von Gottes Gnaden, es leitet zur prunkvollen Verwandlungsparodie über. Diskret ist das Gefühlsmäßige behandelt: ein kleines artistisches Strophenlied, ein Monolog, ein Finaleduett, volkstümlich die Liebeskantilenen, die Tanzsätze und die Musikantenmusik des Schlußaktes.

Die Aufführung war bis ins feinste ausgearbeitet. Maria Müller blendete als Nettchen durch ihre Erscheinung und ihre bedeutende Stimmkultur. Herrn Kubla als Strapinski gelang es, den Stil des Komponisten delikat wiederzugeben. Das Spießerquartett der Herren Laber, Fuchs, Bruch und Ludwik war köstlich in seinen eckigen Bewegungen und musikalischen Akzenten, in Episodenrollen waren die Herren Klein und Sterneck bemerkenswert. Das rühmlichst bekannte Orchester spielte unter Zemlinskys hinreißender Leitung, Direktor Kramer wußte das Behaglich-komische der Biedermeierzeit mit Geschmack und Geist in Szene zu setzen. Der turbulente Erfolg des Werkes sollte in Deutschland Aufmerksamkeit erregen.

Dr. Erich Steinhard.



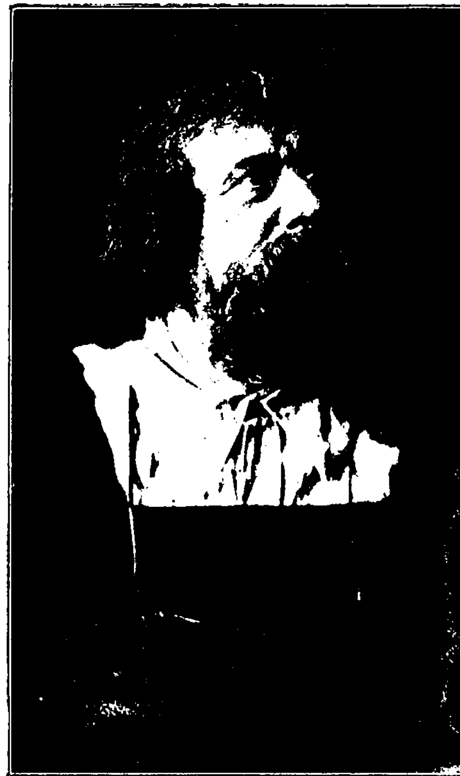
Buchholz. In der Katharinenkirche zu Buchholz fand Ende März ein geistliches Konzert statt, in dem vier Werke des Annaberger Seminaroberlehrers Alfred Hartig zur Uraufführung kamen und das sich zu einem bedeutsamen musikalischen Ereignis gestaltete. Hartig, der 1885 in Falkenstein geboren und Schüler von Prof. Dr. Max Reger und Prof. Straube gewesen ist, erwies sich als ein feinsinniger, warmblütiger Musiker, der Eigenes zu geben hat und mit himmelhohem Idealismus, kindlichem Glauben und eigenen Ideen musiziert. Die interessanteste Erscheinung der vier Uraufführungen war die große Kantate „Golgatha" für gemischten Chor, Männer- und Kinder-Chor, Sopran, Tenor und Baßsoli, Solovioline, Soloflöte, Orgel

[1] Klavierauszug: Universaledition, Wien (Neue Fassung 1922).

und großes Orchester. In dramatischem Aufbau wird der Leidensweg des Heilandes gezeichnet. Der Einleitungschor schildert die ganze Tragik der Leidensstunden des Heilandes, während die zweite Nummer, ein Duett für Sopran und Tenorsolo mit Solovioline, das Schuldbewußtsein anklingen läßt und eine Steigerung in melodisch-harmonischer Beziehung bietet bis zur Antwort des Erlösers. Mystische enharmonisch-chromatische Sequenzen charakterisieren die Stimmung des dritten Chors, der ein Miserere darstellt, dessen hervorragender Abschluß bei den Gebetsworten „Gib uns deinen Frieden" den Erlösungsgedanken anklingen läßt. Der ideale Gipfelpunkt des Werkes ist das mit überirdischer Schönheit erfüllte Duett für Sopran und Baß (Wir sind des Herrn), das von einer obligaten Violine begleitet wird. Eine Baßarie mit Choral, bei dem der Chor kontrapunktlich hervorragend durchgeführt wird, leitet die letzte Steigerung ein, die in einem Schlußchoral den gesamten technischen Apparat noch einmal vereinigt und zu einem überwältigenden Abschluß steigert. Die Wiedergabe unter Herrn Kirchenmusikdirektor Wagners bewährter Leitung war hervorragend und gestaltete das Werk zu einem tiefgehenden musikalischen Erlebnis seltenster Art. Von den Solisten muß Frl. Hilde Wagner (Sopran), Pastor Graichen, Borna (Baß), Konzertmeister Böhme (Violine), Herr Muck (Flöte) besonders erwähnt werden. Voran gingen die Uraufführungen einer neuen Passacaglia für Orgel, die eine hochinteressante Arbeit über einen basso ostinato ist. Das „Vaterunser" für Solochor und Orchester zeichnete sich durch sehr gute Linienführung und volle musikalische Verwendung orchestraler Steigerungsmöglichkeiten aus. Der „23. Psalm", die vierte Uraufführung des Abends, ist im Aufbau dreiteilig für Männerchor gearbeitet und weist im letzten Satz eine gewaltige Steigerung auf. Die Wiedergabe der Werke hinterließ einen unbeschreiblich tiefen Eindruck. Sie stellen für die geistliche Musik zweifellos eine außerordentlich wertvolle Bereicherung dar. C h e l i u s.

*

Düsseldorf. Dieswinterliche Erfahrungen im Konzertleben, von andern Städten gemeldet, treffen auch im hiesigen Musikbetrieb zu. Der musikalisch reproduktive Markt meldet verstärktes Angebot und nachlassende Ansprüche. Die unausbleibliche Folge von Bedarfsüberdeckung der Vorjahre. Halbleere Säle selbst beim Auftreten großer „Kanonen" sind keine Ausnahme mehr, wer konzertieren will, muß Rückhalt und Zuspruch aus „seiner Gemeinde" ziehen, sonst entlockt das Minus in der Abrechnung spöttisch verwunderliche Fragen, die sich mit dem Begriff „Kunststadt" mehr oder weniger beißend beschäftigen. Wollte man den Gründen zu diesen schmerzlichen Tatsachen nachspüren, so müßte man auch der Abwanderung so vieler „neuer Reicher" zu den künstlerischen Niederungen triebhaft dienender musikalischer Produktion in den pilzhaft aufschießenden Dielen, Kabaretts usw. denken. Ein längst erkanntes Naturgesetz vom Ausgleich der schöpferischen und empfangenden Kräfte ist auch im Kunstleben am Werke. Es mußte eine Verschärfung des Daseinskampfes eintreten, um aus Unzulänglichem, Mittelmaß und Kraftvollem die Auslese zu treffen. Wichtiger als diese nicht nur hier gemachten Feststellungen dürfte das Anwachsen der kammermusikalischen Produktion sein. Die Streichquartette, Triovereinigungen, Vokalquartette, Madrigalvereinigungen usw. bestreiten den weitaus größten Teil der Aufführungen, ein erfreuliches Zeichen, das hoffentlich als Abkehr vom Uebermaß der Mittel zum bescheideneren Umfange angesehen und gewürdigt werden darf. Verlegung des Schwerpunkts aus der Gestalt in den Gehalt. — Der Musikverein unter Prof. Panzners Leitung setzte mit einem eigenartig gemischten Programm ein. Pfitzners Vorspiele aus seinem Palestrina, im Konzertsaal trotz ihrer ernsten Grundgesinnung unangebracht, Liszts Dante-Symphonie als Beziehung auf den Gedenktag des Renaissance-Dichters, Mahlers zur Tiefe drängende, mehr suchende denn findende Kindertotenlieder und Regers „An die Hoffnung", von Emmy Leisners selten schönem Organ unreflektiert gesungen. Die „Jahreszeiten" fanden Chor und Leiter auf der Höhe ihrer Aufgaben, weniger Berlioz ungleichwertige Große Totenmesse, für dessen musikalische Umschaltung in romantischen Geist uns germanisch nach innen Erkennenden das Organ fehlt. — Mendelssohns „Walpurgisnacht" (Dr. Moser, Berlin, und M. Lipmann bewährten sich als tüchtige Solisten) und Bruckners „Siebente" als Erstaufführung nebeneinanderzustellen, ließ wohl der gemeinsame romantische Stimmungsboden raten. Der Abstand ist augenfällig. Auf der einen Seite der Leichtigkeit des Formens nur Anpassung an klassische Tradition, auf der andern ein ringendes, zwar religiös bestimmtes, aber zu konfessionslosen Tiefenschichten absteigendes, geniales Müssen. Außer diesem Werk und der III. Symphonie in den Orchesterkonzerten fehlte jede feierliche Beziehung auf den 11. Okt. — In den



Max Büttner als Hans Sachs.
(Text siehe S. 300.)

Orchesterkonzerten lernte man in einem Brahms-Abend die bekannte, tüchtige Geigerin Frau L. Helbling-Lafont kennen und schätzen. Frau Joner-Stockhausen bewältigte das ungemein schwierige Klavierkonzert von Brahms mit ihrer unfehlbaren rhythmischen Sicherheit bei allerdings kleinem Ton. Als Uraufführungen wurden schon gemeldet: „Der Beter", für eine Sprechstimme mit Orchester von Erich Anders, der als religiös ekstatisch gewolltes Werk schöne, interessante Satzkunst im Streichkörper zeigte, aber nicht sonderlich zu Herzen ging. Wärmer sprach die III. Symphonie von Büttner an in ihrer gut gearbeiteten, organisch gefügten Form bei nicht eben stark persönlicher, aber flächiger Melodik. — Die Gesellschaft der Musikfreunde scheint gegen das Vorjahr Versäumtes nachzuholen. Das Ehepaar Bruch (Mannheim) führte sich mit J. Weismanns Variationen für zwei Klaviere gut ein, die kluge Sängerin A. Ibald sang Lieder von Courvoisier und der unumstrittene W. Gieseking zeigt an Schubert, Schumann, daß er eben eine umfassende Begabung mit gleicher Bestimmung für impressionistische Klangmalerei wie klassisch strenge Zeichnung ist. Frl. M. Amstadt sang Lieder alter und neuerer Meister. Zu den wenigen Höhepunkten reifer Darbietungen ist in demselben Rahmen das Eisenberger Trio (Eisenberger, Rothschild, Stutschenzky) zu nennen, das an Brahms, Beethoven und Schubert kultivierte Ensemblekunst bot. — Sehr bedeutungsvoll, den Manen ihres Schutzpatrons huldigend, setzte die „Mozart-Gemeinde" mit einem interessanten Programm selten gehörter Werke des großen Salzburgers ein. Frau Hedler-Kritzler war eine stilsichere Interpretin und das neue Kammerorchester des Schauspielhauses unter Hanns W. Davids Leitung zeigte schöne Fortschritte, daß man auf die Weiterentwicklung dieser Vereinigung unter ihrem befähigten Führer, der bis zum linken radikalen Flügel der Zeitgenossen vorzustoßen beabsichtigt, gespannt sein darf. Das Rheinische Trio (König, K. Klein, H. Klein) setzte sich neben klassischen Darbietungen in bekannter Güte für das draufgängerisch übersprudelnde Opus des früheren Busch-Quartettgeigers E. Bohnke ein. W. Scheiwe und Otto Klein neben dem trefflichen Klarinettisten Siebdraht leiteten bei Brahms und Beethoven die Saison der Musikgemeinde ein. — Einen großen Raum nehmen die Meisterkonzerte in der anwachsenden Flut der Solistenveranstaltungen ein. Liegt in der bunten Mischung der Darbietungen ein unkünstlerisches Moment, so in der Mustergültigkeit der Gestaltungen ein erzieherisches Problem. Am ersten Abend spielte der lang entbehrte Meister Frédéric Lamond Beethoven, Chopin und Liszt und erwies sich als überragender pianistischer Gestalter, dem die überwundene Form nur Mittler seiner starken nachschaffenden Empfindung bedeutet. Rich. Mayr (Wien) dagegen fesselte nur durch ein großes, reiches Baritonmaterial, mit dem er rein musikalisch in den Niederungen oberflächlicher Behandlung blieb oder bleiben wollte. Ferner gab seine Karte Siegfried Feuermann (Geige) mit einer „glattpolierten, eleganten" Wiedergabe der Bachschen Chaconne und dem technisch spielend bewältigten Konzert von Tschaikowsky bei Dr. Rohrs gewandter „Klavierbegleitung" ab. Ludwig Wüllner ließ sein ungebrochenes Temperament in sprachmusikalisch wohlausgewogenen Dichtungen von Goethe, Shakespeare und Wilde aufflammen. — Paul Benders Gesangskunst steht in musikalischer wie technisch-stilistischer Hinsicht ganz abseits vom großen Haufen, selbst wenn sich sein Können auch um mittelmäßige Liedwerke von Bodo Wolf bemüht. Ueber den künstlerischen Ertrag der Rosé-Konzerte erübrigt sich jedes Urteil. Für diese Weihestunden im heiligen Hain intimster Kammerkunst, ob nun Mendelssohn oder Smetana zur Interpretation steht, kann man nur dankbar sein. Diesem Idealquartett entspricht das Friedberg-Trio (Friedberg, Flesch, Becker), das mit Dvorak, Beethoven und Brahms oft gehörte, viel mißhandelte Versuchsobjekte in die einzig möglichen Sphären vollendeter Klangkultur und ausgeglichenster Ensemblekunst erhob. — Die Zahl der Solistenabende zeigt schon eine stattliche Höhe. Unter den klavierspielenden Kunstbeflissenen sind Paul Mathis, Lotti Backes und der begabte Rumäne Demetriescu neu zu nennen. Georg Bertrams große Kunst als Schumann-Spieler brachte sich erneut in Erinnerung, wie Frau Kwast-Hodapp ein modernes Programm mit einer ungleichwertigen Sonate von Novak, einer problematischen Fantasie von Busoni und interessanten Debussys in abgeklärter Ueberlegenheit abwickelte. Mit Ertels Suite in D dur machte Irmgard Haspers jugendlich stürmisches Klavierspiel bekannt. Unter den singenden Kunstausübenden seien erwähnt: Elly Cron, der einheimische feinsinnige Egbert Tobi, Frau E. Weiß, Frau von Rogalinska-Daum, Frau Land mit nicht sehr starken Liedern Lieblings und für musikalische Feinschmecker eine Auswahl alter Meister mit obligaten Instrumenten der tüchtigen Altistin und ernsten Künstlerin

Magd. Wolter-Pieper. Zwei Krefelder Pianisten, Gatscher und Zinkertz, gaben mit Werken für zwei Klaviere von Reger tüchtige, wenn auch noch nicht restlos befriedigende Resultate. Ungleich höher stand Otto Hedlers (Cello) Sonatenabend, am Klavier sein Bruder, wie auch der Kantatenabend Fr. Hed. Hedler-Kritzlers. Zum Schlusse, darum nicht weniger bedeutend, muß der Veranstaltungen des Immermannbundes anerkennend Erwähnung getan werden. Neben seinen regelmäßigen Abenden, in denen alte und neue Kunst vermittelt wird, führte er sämtliche Kammermusik Schuberts unter Mitwirkung hiesiger und auswärtiger Ensembles auf. Im Januar wird ein entsprechender Brahms-Zyklus folgen. Von dem Arbeitsfeld der Oper im nächsten Brief. E. S.

Die Mehrzahl neuzeitlicher Werke ist Ringen um persönlichen Ausdruck. Wohl dem, dem sich die neuartige Form ohne Ringen als Ausfluß seiner ureigenen, festumgrenzten Persönlichkeit bietet. Ein solcher ist Theo Kreiten. Der junge, hauptsächlich im Rheinland bekannte Künstler ist mit einem Klavierkonzert an die Oeffentlichkeit getreten, dessen gewaltiges Ausmaß bei stärkster Konzentration der Gedanken für die außerordentliche musikalische Potenz seines Schöpfers spricht. In den beiden mächtigen Teilen von fast einstündiger Spieldauer ist es dem Komponisten gelungen, das musikalische Gedankenmaterial durch immer wieder neue motivische Teilarbeit zu intensivieren und so zwei zyklopische Formblöcke von eherner Festigkeit zu schichten. Das Konzert verleugnet an keiner Stelle, daß es von einem Pianisten geschrieben ist. Es stellt rein technisch außerordentliche Anforderungen an den Spieler, mögen auch die einzelnen Partien durchaus klavieristisch gehalten sein. Jedoch ist das Pianistische: Passagen, Akkordballungen, Kadenzen niemals Mittel zur Wirkung, sondern Niederschlag großer geistiger Spannungen, Entladung innerer Dynamik, subjektiver Gefühlsausdruck. Wie wenig das Konzert trotz seiner massigen pianistischen Steigerungen auf Bravour hinausläuft, zeigen die Passagen und Arabesken, die fast sämtlich durch thematische Arbeit mit den Hauptmotiven verbunden sind. Gerade hierin, in der thematischen und rhythmischen Intensivierung der Arabeske, scheint mir ein bedeutsamer Zug des Kreitenschen Konzertstiles zu liegen. Harmonisch ist das Werk nicht minder interessant, zwingend darin die Logik aller neu- und eigenartigen Tonverbindungen. Das Orchester ist stets symphonisch-thematisch mit dem Klavier verbunden, ohne den Eigenwert des Klavieres zu beeinträchtigen. Die einzelnen Orchesterstimmen, namentlich die der Holzbläser, sind vielfach solistisch behandelt; zu schönen Gruppenwirkungen gelangt das Blech. Die Uraufführung unter Prof. Panzner, dem das Verdienst gebührt, sich für das neue Werk eingesetzt zu haben, war, soweit es die Schwierigkeiten des neuen Stiles ermög ichten, eine vollkommene zu nennen. Theo Kreiten, der seine Komposition selbst spielte, bot damit eine pianistisch einzigartige, über alle Kritik erhabene Leistung. Dr. C. R.

*

Gera. Unter Prof. Labers Leitung erlebte die symphonische Dichtung „Und Pippa tanzt" von Oskar von Chelius in Gera ihre Uraufführung. Das Tonwerk will, unbeschwert von der Last des Symbolischen und Philosophischen, den Stimmungsgehalt von Hauptmanns Glashüttenmärchen, das Unsagbare der spinnwebzarten und schleierduftigen Pippagestalt, ihr Eigenklingen und Klingendmachen durch die Musik erschließen. „Schwer ist das Erdendasein des Menschen. In stetem Kampfe trotz allen Strebens nur scheinbares Glück erreichend, immer wieder darniederliegend in Sorge und Bangen. Nur das Sehnen nach dem Unfaßbaren, Unendlichen gibt dem Leben tieferen Inhalt und erfüllt es mit freudigem Hoffen. Den ausgebreiteten Armen entgegen naht wie Märchenzauber, zart und duftig, im Tanze gläserner Funken das Erträumte in der Gestalt der Pippa. Sie umfängt den Sehnenden mit dem geheimnisvollen Schleier der Phantasie, des Schönen, der Freude und erzeugt allmählich ein namenloses Glück. Das Leben wird durchtränkt mit göttlicher Liebe und Kraft. Im Uebermaß des Glücks jedoch, im Rausche des Tanzes — zerbricht Pippa wie Glas, von Menschenhand zerdrückt. Im Wirbel der Splitter entweicht die Gestalt. Nichts vermag sie zurückzurufen, nicht Schmerz, nicht Verzweiflung, nicht Reue: Der Zauber der einmal Umfangenen lebt jedoch weiter und führt den Sehnsüchtsvollen, der das Tönen der Weltglocken vernommen hat, durch das Dunkel dem fernen Licht entgegen." So hat der Tondichter im Vorwort seine Absicht umrissen, um des Hörers Stimmungseinstellung vorzubereiten. Es bleibt also nur die Aufgabe, die musikalischen Mittel zu betrachten, die das Wollen zum Tönen bringen. Fünf Hauptthemen erklingen im Werk, zu denen noch als Einleitung ein langsam düsterer Aufstieg in Bläsern und Streichern, der scharf gegliederte wechselnde Rhythmus des Tanzes und als beginnender Ausgang der Klang der Weltglocken hinzutreten. Das „Erdenleid" erscheint als Hornthema, wird vom Fagott wiederholt, vom „Erdenthema" der Streicher abgelöst, bis das Thema der „Tatenlust" aufspringt, das in wechselndem Auf und Nieder mit den beiden ersten Themen ringt. Harfen, Celesta und Pizzikato der Geigen leiten zum „Pippathema", das zum Thema des „Erdenglücks" führt. Und nun steigt das Orchester in grandioser Kraftentfaltung zum Tanz. Lebenslust sprüht auf, entzündet den Rausch, entfacht den Taumel des Hin- und Weggerissenseins. Nun bricht's ab, zerrissen flattert das Pippathema hinein, der Schmerz der Paradiesberaubung schreit auf, bis mählich über allen Themen in den Flöten als verwehter Klang das Pippathema schwebt. Die Weltglocken ertönen, die tröstend, verheißend, mahnend, führend den Einsamen aufwärts weisen. Und wenn auch nagender Schmerz in der unsagbar traurigen Weise des Heckelphons schluchzend ausströmt — Linderung und Zukunftshoffnung gibt doch das Pippathema, das nochmals anhebt. Leicht eingehend und einprägsam sind die Themen nicht; denn Oskar von Chelius ist nichts weniger als ein Sänger der Kantilene, den es lockte, mit feinen Melodien die Gestalt der Pippa zu umspielen, durch duftigen Sang das Geheimnisvolle zu lösen. Er ist ein Klangkolorist, der alle Mittel des modernen Orchesters benutzt, um in Leuchtkraft und Sättigung die Klangfarben aufzutragen und in seiner Klangfreude auch dekorativen Prunk nicht verschmäht. Wem in dem Begriff „Tongemälde" mehr als eine Formel liegt, wem dadurch eine Beziehungszusammenfassung von Ton und Farbe gegeben ist, dem mag ein Erinnern an Hans Makart gekommen sein. Ob die Musik aus dem Uebersprudeln zwingenden Gefühls geboren wurde, wage ich zu bezweifeln. Mit einer Umstellung von Beethovens bekanntem Wort könnte man sagen: „Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung", Malerei eines konstruierenden Geistes, der Einzelzüge eigener Erfindung und lebhaften Erinnerns zu neuem Bilde zusammenfügt. Fast wollten mir dabei die Erinnerungselemente als zu stark erscheinen. Funken des „Feuerzaubers" sprangen hinein, „Götterdämmerung"-Stimmung klang an, „Mona Lisa" grüßte, die „toten Augen" bekamen Leben, im „Tiefland" verweilten wir und begegneten auch sonst manchem Bekannten. Aber das Werk erzwang Bewunderung, weil die Reußische Kapelle unter Prof. Labers herrschender Hand eine packende Allgewalt des Tones entwickelte, die Klangkoloristik ganz in Leuchten und Glanz tauchte und die Absichten des Komponisten mit Klarheit und Sicherheit erfüllte. W. R.

*

Kaiserslautern. Einen ungewöhnlich feierlichen Abschluß fand die Spielzeit 1921/22 im Stadttheater Kaiserslautern durch die glanzvolle Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" im Rahmen von Maifestspielen. Die musikalische Leitung der Festvorstellungen lag in den Händen des städtischen Kapellmeisters Dr. Fritz Berend, der sich bei dieser Gelegenheit wieder als sehr umsichtiger Dirigent bewies. In der Wiedergabe der Hauptrollen wetteiferten Mitglieder des Stadttheaters: Malie Fanz (Erna), Otto Kempf (Sachs), Kammersänger Keller (Pogner), Frl. Gotthelft (Lena) mit auswärtigen Gästen: Jäger, Frankfurt (Walter Stolzing), Schwerdt, Karlsruhe (David). Dr. Otto Chmel.

*

M.-Gladbach. In der zweiten Winterhälfte hielten die musikalischen Veranstaltungen unserer neuen „Großstadt" durchaus mit den kulturellen Aufgaben Schritt und standen weder an Zahl noch an Bedeutung hinter den vor Weihnachten veranstalteten Konzerten zurück. Vier Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Hans Gelbke brachten uns u. a. Bachs V. Brandenburgerkonzert, Haydns IV. d moll-Symphonie, eine Introduktion und Chaconne von Karl Hoyer für Orgel und Orchester, Brahms IV. Symphonie, sein Doppelkonzert, Schumanns IV. Symphonie, Liszts Totentanz, Glazounows Mittelaltersuite, R. Strauß' Tod und Verklärung, Mahlers IV. Symphonie, Gesänge von Schreker, Reuß und Strauß mit Orchesterbegleitung u. a. In den Cäciliakonzerten führte Gelbke Regers romantische Suite, Kloses Wallfahrt nach Kevelaar für Deklamation, Chor und Orchester, Joachims ungarisches Violinkonzert und Mendelssohns Oratorium „Paulus" auf. Als Solisten waren Max Strub (Violine), Heinrich Boell (Orgel und Klavier), Riele Queling (Violine), Kapellmeister Kleinsang (Violine), Theo Kreiten (Klavier), Ida Schürmann, Frau Kämpfert, Frau Wolter-Pieper, Hans Vaterhaus, Paul Ollendorff (Gesang) hinzugezogen. Außerdem fanden einige Volkskonzerte als Wiederholung der Hauptkonzerte statt, ferner ein Klavierabend von Edwin Fischer und ein Liederabend von Amalie Merz-Tunner, ein Klavierabend von Max Pauer, ein Kammermusikabend des Wendling-Quartetts statt. Auch im benachbarten Rheydt hatte unser städtisches Orchester unter Gelbke in einem Symphoniekonzert mit Tschaikowskys c moll-Symphonie und dem Beethovenschen Es dur-Konzert mit dem vortrefflichen Gladbacher Pianisten Heinz Eccarius einen schönen Erfolg. Eine größere Brahms-Feier steht uns noch bevor. G.

*

Münster i. W. Das Konzertleben Münsters ist im wesentlichen bestimmt von der Reihenfolge der Konzerte des Musikvereins und von acht Volks-Symphoniekonzerten, sämtliche unter der Leitung des Generaldirektors Prof. Dr. Volbach. Die letzteren, von ihm vor einem Jahr erst eingeführt, haben sich inzwischen beim Publikum besonders beliebt gemacht. Die Reihenfolge dieser Volks-Symphoniekonzerte ist ein Stück musikalischer Erziehung für sich: „Von Bach bis Richard Strauß." Ein Abend war Händel und Bach gewidmet (mit Herrn Bachem, Köln, an der Orgel), einer den Wiener Klassikern, zwei den Romantikern (Mendelssohn, Schottische Symphonie, Schumann B dur-Symphonie, das Klavierkonzert B dur von Brahms bewältigte Frl. Irmgard Gorges, Köln, dessen Violinkonzert in e moll die junge, aber feingebildete Frl. Lotte Hellwig, Köln). Einen Abend bestritten die Neuromantiker (Liszts Tasso), einen die Modernen (Schillings, Strauß' Tod und Verklärung). Die Musikvereinskonzerte wurden eröffnet durch eine Dante-Feier (Mozart, Ouvertüre zur Zauberflöte, Volbach, Hymne an Maria aus Dantes Paradies für kleinen gemischten Chor, Solovioline, Harfe, Celesta und Orgel, ein Werk von berückender Klangschönheit und Paradiesesstimmung, Liszt, Dantesymphonie). Ein Romantikerabend brachte am Klavier (Schumann a moll-Klavierkonzert) Herrn Leonid Kreutzer, Berlin, ein Klassikerabend Alex Kropholler, Berlin (Haydn, Cellokonzert) von

glänzender Technik und weichem Ton. Am Richard-Strauß-Abend bewältigte das auf 90 Mann verstärkte Orchester die Alpensymphonie (neben Don Juan und Bläserserenade). Die Gedenkfeier von Bruckners 25jährigem Todestag brachte dessen neuaufgefundene Ouvertüre und seine achte. Besonders hervorzuheben ist der Abend, der unter dem Zeichen Walter Braunfels, München, stand. Mozarts Klavierkonzert erwies ihn als vollständig durchgeistigten Virtuosen (mit allerdings recht unmozartischen Kadenzen), seine „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz für großes Orchester" aber als rassigen Dirigenten und routinierten Komponisten, vor allem was Chromatik, Tonfarben und Blechbläserbehandlung betrifft. Den Höhepunkt der Musikvereinskonzerte bildete das Cäcilienfest (26./27. November), das sich zugleich ungezwungen zur Feier des 60. Geburtstages seines Dirigenten gestaltete, den die Stadt durch Ernennung zum Generalmusikdirektor ehrte. Am Samstag brachte er Händels Herakles (nach der Chrysanderschen Ausgabe) zu einer mustergültigen Aufführung, an der vor allem die Dejanira von Frau Anna Kaempfert (Frankfurt) hervorragte, am Sonntag kam neben Beethovens Leonoren-Ouvertüre III und Wolfs Feuerreiter und Elfenlied Gustav Mahlers Lied von der Erde. Unter den sonstigen Veranstaltungen, wovon wir ein Bach-Konzert des neugegründeten Bach-Vereins (Organist Seubel), ein Instrumentalkonzert unter Kuno Stierlin zur Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Musikdirektor Niessen und ein Konzert des neugegründeten Lehrergesangvereins (gemischter Chor unter Herrn Gesanglehrer Esterhuesz) nennen möchten, ragt besonders hervor die Uraufführung des Oratoriums „Mariä Heimgang" von P. Gregor Molitor O. S. B. durch einen Chor von 250 Köpfen, einen besonderen Frauenchor, Soli und Orchester unter der Leitung Volbachs. Molitor, ein Schüler Regers, überrascht durch seinen Verzicht auf das Rezitativ, welches er durch schwungvolle Kantilenen ersetzt. Hervorragendes leistete Fräulein Adeline Ernster (Sopran vom hiesigen Stadttheater als Maria). Das ganze Werk durchzieht ein religiös-mystischer Strom von starker Innerlichkeit. Die Stärke des Werkes besteht vor allem in seinen glänzenden Chören, die, von einigen unmotiviert schwierigen Modulationen abgesehen, wunderbar klangen. Das Werk verdient entschieden weitere Beachtung. — Unter den Kammermusikabenden (die uns unter anderem das Kölner Streichquartett Bram-Eldering, das Grevesmühler Streichquartett, Edwin Fischer [Berlin], brachten, verdient ein Schreker-Abend Erwähnung, der glänzende, durch seine Frau ausgezeichnet vorgetragene Lieder von ihm und die leider schwerverständliche Vorlesung seines Operntextes Memnon brachte. — Das Stadttheater ist unter der Leitung Dr. Krügers und unter der musikalischen Direktion Kurt Schröders, unter starker finanzieller Beihilfe seitens der Stadt und dem vollen Einsatz einer wohlorganisierten Pressepropaganda endlich auch in einem sehr erfreulichen Aufschwung begriffen. Wir nennen Rigoletto, La Traviata, Madame Butterfly, Tiefland, Waffenschmied (anläßlich des 120. Geburtstags Lortzings), Carmen (mit Adeline Ernster in der Titelrolle, Bruno Nikolini als Don José, beide ausgezeichnet, weniger gut das Ensemble), Fidelio (Helene Strecker als Leonore von starker schauspielerischer Kraft), Figaros Hochzeit (Almaviva durch José Hund, Gräfin Elisabeth Grunewald, Susanne Nanni Malinowski), Richard Strauß' Ariadne auf Naxos (Zerbinetta Frau Alice Ritter-Schmidt von den städtischen Bühnen Elberfeld-Barmen, die schweren Harlekinquartett und Nymphentrio sehr gut bewältigt), eine sehr gut vorbereitete und wohlgelungene Tristanaufführung, und endlich den soeben durch Rheingold eingeleiteten „Ring". H. S.

* * *

P. Gregor Molitor: „Mariä Heimgang". Fünfteiliges Oratorium für Chor, Soli und Orchester. (Uraufführung zu Münster i. W. am 12. Februar.) In der Kunstgeschichte hat die „Beuroner Kunst", der Beuroner farbensatte, antikisierend einfache, kanonisch komponierte Stil seinen festen Platz. Bilder der Beuroner Kunstschule dürften heutzutage jedermann bekannt sein. Aber auch in der Musikgeschichte haben die Benediktiner der Beuroner Kongregation sich ihren Platz erobert. Man lese in Riemanns Musiklexikon nach bei den Namen Kienle, Gaisser, Molitor. P. Gregor Molitors bedeutendstes Werk, im Verlag der Kunstschule zu Beuron, ist sein großes Oratorium „Mariä Heimgang". Nicht nach alten Worten und Weisen, wie Othegravens Marienleben, sondern über einen eigenen Text frei komponiert werden in lyrisch-mystischen, zuweilen hochdramatischen Tonbildern Die Todesahnung, Die Todesankündigung, Das selige Hinscheiden, Die Bestattung und die glorreiche Himmelfahrt Mariens der Gottesmutter, geschildert. Zu den eindrucksvollsten Stellen des Werkes gehört die Szene des dritten Teiles, wo nach den Sehnsuchtsgesängen Mariens die ruhige Stimme Christi zur Heimfahrt einladet und alsbald aus himmlischen Höhen a cappella-Engelchöre von den Schönheiten des paradiesischen Landes zu singen beginnen. Diese Engelchöre wurden von dem Damenchor Frl. Muckermanns trotz ihrer eminenten Schwierigkeit mit feinstem Empfinden, fast mit berauschender Tonpracht wiedergegeben. Der Hauptchor war aus über 250 Damen und Herren eigens für diese Aufführung gebildet und von Herrn Heinrich Sambeth einstudiert worden. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach leitete die Aufführung. Das städtische Orchester spielte mit großem Schwung. Sopransolo (Frl. Ernster) und Altsolo (Frl. von Skopnik) taten ihr Bestes; Tenor- und Baßsolo sorgten für die nötige Enttäuschung, ohne die es ja nicht abgehen kann. Die Riesenchöre, vom Orgelklang unterstützt, oft in mächtigen Fugen sich auftürmend, machten gewaltigen Eindruck. In einer Seitenloge der völlig ausverkauften Stadthalle bemerkte man den Bischof und Weihbischof von Münster, die Aebte von Gerleve-Coesfeld und Maria-Laach, Herren des Domkapitels und Musikdirektor Philipp aus Freiburg i. Br. Der Komponist konnte krankheitshalber nicht zugegen sein. Nach der Aufführung, die als ein sehr großer Erfolg bezeichnet werden muß, herrschte der allgemeine Wunsch nach einer nochmaligen Wiedergabe des Werkes, die am 16. Februar, wiederum vor vollbesetztem Hause stattfand. G. Schwake.

* * *

Die Pianistin Hilde Hunger (Berlin) und der Geiger Werner Göhre, Konzertmeister vom hiesigen Orchester, führten Violinsonaten auf, deren Wiedergabe sich für hiesige Verhältnisse zu einem kammermusikalischen Ereignis ersten Ranges gestaltete. Ohne falsche Sentimentalitäten, ohne das übliche Experimentieren mit Stärkegraden aller möglichen Abstufungen brachten die Ausführenden durch lebendigen Ausdruck die III. Sonate von J. Seb. Bach zu prächtiger Wirkung. Trotzige Kraft fuhr in unbändig gesteigertem Maße dem Hörer in die Ohren durch die folgende Sonate, das Unikum der gesamten Literatur, Regers C dur, Op. 72. Der erste Satz wurde durch Hilde Hungers gute Technik und feste Hand straff und kraftvoll gepackt, der zweite zeigte in seinem sprühenden burlesken Prestissimo die hohe Kunst des Zusammenspiels beider Künstler, während im Largo die „Befreiung von tiefster Herzensnot" in einen erhabenen Gesang ausströmte. So hatte ihn wohl der Komponist auch gemeint nach einem Anspruch, den Fritz Volbach in der dem Programm beigefügten Erläuterung erwähnt. Im letzten Satze wurden dann in virtuoser Weise alle „Affen" und „Schafe" des ersten Satzes zum Teufel kontrapunktiert. Als liebenswerter Abschluß erklang erstmalig unseres hiesigen Komponisten Hans Wiltberger Sonate in c moll. Der leidenschaftlich bewegte erste Satz, in rhapsodischer Formgestaltung gehalten, zeigt den Reichtum der melodischen Eingebungen des Autors in ausgiebigstem Maße, der zweite, eine Romanze, ist von französischer Eleganz berührt, während der dritte, ein Rondo mit sehr neckischem Fugatomittelteil, zum Schluß mit einem meistersingerhaften herrlichen Thema eine prächtige Steigerung erfährt. Das Melos wie Harmonik zeigen besonders im ersten und dritten Satze eine sehr eigenartige und selbständige Sprache mit seiner romantisch anmutender Färbung, die satztechnisch überaus interessant, jeglicher Mode abhold, hoffentlich bald den Zugang in weitere Kreise der Kammermusiker findet. H. K.

*

Schmalkalden. (Uraufführung des Oratoriums „Jesus Nazarenus" von Bruno Leipold in Schmalkalden.) In unserer Stadtkirche St. Georg ging am 30. April d. J. die mit großer Spannung erwartete Uraufführung des neuesten kirchenmusikalischen Werkes unseres in weiten Kreisen als Tondichter und ausübenden Musiker rühmlichst bekannten Kantors Bruno Leipold vor sich. Die Aufführung des groß angelegten Werkes, das in vier Teilen (Jesu Kommen, Wirken, Leiden und Auferstehen) das Leben des Heilandes in seiner Gesamtheit zur Darstellung bringt, machte unter der Leitung des Komponisten auf alle in hier nie erlebter Zahl erschienenen Zuhörer einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Das städtische Orchester hielt sich wacker, der fein geschulte, alle Kräfte anspannende große Chor stand auf bemerkenswerter Höhe und die Solisten (Sopran, Tenor und Baß), an der Spitze Herr Hans Lietzmann (Berlin), leisteten Vorzügliches und verhalfen dem Werke zu einer nahezu vollendeten Wiedergabe, wozu vor allem auch die anfeuernde und begeisternde Leitung des Tonschöpfers selbst in erster Linie viel beitrug. Es war für Herrn Leipold, der auch den Text selbst zusammengestellt und nach den Gesetzen dramatischer Wirkung kunstvoll aufgebaut hat, ein großer, doppelter Erfolg. Es war ein Ehrentag für ihn als Komponist und zugleich als Chorleiter. Der Aufführung wohnte eine große Zahl auswärtiger Vertreter der Musica sacra bei, darunter der auf dem Gebiete der Kirchenmusik, als Komponist wie als Orgelmeister gleich hervorragende Kirchenmusikdirektor Paul Gerhardt aus Zwickau. Einige Chorleiter entschlossen sich sofort zu einer Aufführung des äußerst dankbaren, durch seinen volkstümlichen Grundzug auch den Laien ansprechenden, durch Klarheit und Durchsichtigkeit der Form sich auszeichnenden Werkes. Es ist wohl mit Sicherheit zu erwarten, daß diese in allen Teilen wohlgelungene Tonschöpfung ihren Weg durch viele evangelische Kirchen machen wird. — Da die Aufführung volle zwei Stunden dauert, so wäre es für kleinere Kirchenchöre empfehlenswert, das Werk in zwei Teilen (I. und II. am ersten Abend, etwa in der Weihnachtszeit, und III. und IV. am zweiten Abend, in der Passions- oder Osterzeit) aufzuführen. El.—



— Die Göttinger Händel-Opernfestspiele, welche in diesem Sommer (5.—12. Juli) zum dritten Male stattfinden, bringen Händels Opern „Julius Cäsar" und „Otto und Theophano" in Bearbeitungen von O. Hagen. Solisten ersten Ranges wie Thyra Hagen-Leisner, Eleanor Reynolds (Chicago), Wilhelm Guttmann, G. A. Walter, Dr. B. E. Wolff (Berlin), B. Bergmann (Essen), C. Feilke (Plauen),

haben ihre Mitwirkung zugesagt. Bühnenbilder: Prof. Thiersch (Halle); Regie: Dr. Niedecken-Gebhardt (Münster). Prospekte versendet der Universitätsbund Göttingen, Geschäftsstelle Herzbergerlandstraße 44.

— Ein Brahms-Fest fand auch in Baden-Baden statt unter Mitwirkung des Trios Karl Friedberg, Karl Flesch und Hugo Becker, des Ludwig-Heß-Vokalquartetts sowie des städtischen Orchesters unter Leitung von Musikdirektor Paul Hein. In 6 Konzerten wurden die hervorragendsten Werke von Brahms in glänzender Ausführung dargeboten.

— Die Elberfelder Konzertgesellschaft brachte unter Leitung Hermann v. Schmeidels im Laufe des letzten Konzertwinters zur Uraufführung: Hermann Grabner, Variationen und Fuge über ein Thema von Bach; Karl Hasse, Präludium aus einer Suite Op. 29; Hermann Unger, Dem toten Geliebten, drei Gesänge. Zur Erstaufführung gelangten an modernen Werken: Hans Gál, Fantasien nach Gedichten von Tagore für Frauenchor; E. Kornauth, Festliches Vorspiel; C. Prohaska, Serenade für Orchester in G dur; Rachmaninoff, Klavierkonzert Nr. 2 c moll Op. 18 und Max Reger, Konzert im alten Stil für Orchester in F dur Op. 123.

— Dr. Rudolf Siegel, der Leiter der Krefelder städtischen Symphoniekonzerte und der Konzertgesellschaft, wird in der nächsten Spielzeit außer älteren Werken Kompositionen von Strauß, Reger, Delius, Schillings, Braunfels, Mahler, Schönberg, Wetz, Tiessen u. a. zur Aufführung bringen.

— Eine Reger-Gedenkfeier, die tiefen Eindruck hinterließ, gab Kapellmeister Georg Böttcher im Braunschweiger Dom. Zur Erstaufführung kam Regers Kantate: „O Haupt voll Blut und Wunden". Außerdem Orgelwerke, Lieder. Unter Leitung von Georg Böttcher wird eine Gedenkfeier größeren Stils im nächsten Jahr stattfinden.

— Paul Drach, der I. Kapellmeister an der Bochum-Duisburger Oper, hat die reizvolle Märchenoper Ludwig-Thuilles „Lobetanz" zu erfolgreicher Aufführung gebracht. Der Dirigent, der Entstehung und Uraufführung des Werkes miterlebte, hatte alles darauf angelegt, den poetischen Duft der Partitur in sorgfältig ausgefeilter Ausführung schwärmerisch-romantisch zu verwirklichen. Dr. Saladin Schmitt hatte das Werk sehr feinsinnig inszeniert, die Hauptrollen trugen Erwin Steib und Gertrud Stemmann als Sänger von hohen Qualitäten.

— Waldemar v. Baußnerns VI. Symphonie für Sopran und Orchester „Psalm der Liebe" hat Prof. Panzner zur Uraufführung angenommen. Seine zweiaktige musikalische Komödie „Satyros" wird das Stadttheater Basel herausbringen. In Weimar und Badenweiler sind für Mai und Juni Baußnern-Abende mit Kammermusikwerken geplant, bei denen sein neues Klaviertrio aus der Taufe gehoben wird.

— Friedrich E. Kochs Oratorium „Die Sündflut" wird von Musikdirektor Lichey in Naumburg im nächsten Winter zur Aufführung gebracht werden, nachdem derselbe vor kurzem mit dem Chorwerk „Deutsche Tanne" desselben Komponisten einen durchschlagenden Erfolg hatte.

— In Dresden fand ein Kompositionsabend mit Werken von Alfred Pellegrini statt, in dem neben Liedern zwei Sätze aus einem Streichquartett, eine Klavierfantasie in e moll sowie Kompositionen für Violine und für Violoncello aufgeführt wurden.

— Kapellmeister Schulz-Dornburg in Bochum hat die noch sehr wenig bekannte Sinfonietta von Max Reger (Op. 96) wieder aufgeführt und damit einen großen Erfolg erzielt. (Hoffentlich finden sich Nachahmer, die die zu Unrecht vergessene Sinfonietta wieder zu klingendem Leben erwecken.)

— Die seit Mengelbergs Weggang freie Dirigentenstelle der Frankfurter Museumsgesellschaft ist neu besetzt worden, und zwar mit Hermann Scherchen.

— Der von Mrs. F. S. Coolidge gestiftete Kammermusikpreis in Höhe von 1000 Dollar für 1922 ist an Leo Weiner (Budapest) gefallen. Preisrichter waren: Pablo Casals, Henry Eichheim (Boston), Lawrence Gilman (Neuyork), Hans Letz (Neuyork) und Charles Martin Löffler (Boston). Weiners Preisquartett wird beim nächsten „Berkshire Chamber Music Festival" in Pittsfield, Mass. (28., 29., 30. September) zur Uraufführung kommen.

— In einem Vortrage, den der Freiburger Musikgelehrte Prof. W. Gurlitt in Basel und Zürich vor der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft und der Studentenschaft der beiden Städte hielt, wurde der erfolgreiche Versuch gemacht, das Verständnis für den „Geist der Gotik" auf dem neuartigen Wege von der Musik aus zu erschließen.

— Der Oberspielleiter der Oper am Darmstädter Landestheater, Jean Heythekker, ist zum Generaldirektor der großen nationalen Opera in Amsterdam, Rotterdam und Haag ernannt. Heythekker, der vor und noch während der ersten Kriegszeit als Oberregisseur an der Metropolitan-Oper in Neuyork erfolgreich tätig war und nach vorübergehendem Aufenthalt am Straßburger Theater 1919 nach Darmstadt verpflichtet worden war, hatte auch hier in den Jahren seines Wirkens eine überaus fruchtbare, unermüdliche Tätigkeit entfaltet.

— Zum Leiter der Breslauer Oper wurde Direktor Tientjen, bisher Direktor des Stadttheaters Trier, gewählt.

— Der Nürnberger Stadttheaterintendant Stuhlfeld verläßt am 1. Juli Nürnberg aus „Gesundheitsrücksichten". Stuhlfeld geht in die Berliner Filmindustrie. (Unsere Leser kennen den Nürnberger Krankheitsfall. Die Berliner Filmbranche ist freilich ein gesünderer Boden.)

— Das von Prof. Walter Josephson neben dem Rheinischen Madrigalchor neu gebildete Rheinische Frauenterzett der Damen Paula Grüter, Aenne und Gertraud Lucas hat eine auf Einladung des Rheinischen Heimatbundes unternommene Konzertreise durch die Pfalz beendet. Die Leistungen des Terzetts fanden überall begeisterte Aufnahme.

— Unter der künstlerischen Leitung von Fritz Windisch gelangten auf den 13 Berliner „Melos"-Kammermusikabenden der Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik in der Konzertsaison 1921/22 folgende Kammermusikwerke zur Aufführung: Béla Bartok: I. Streichquartett Op. 7 (in einem Satz), II. Streichquartett Op. 17. — Paul Hindemith: Streichquartett Op. 16 C dur; „Des Todes Tod", 3 Lieder für Sopran, 2 Celli, 2 Bratschen; Sonate für Bratsche allein; 8 Lieder mit Klavierbegleitung. — Francesco Malipiera: Respighi e Strambotti, Streichquartett (in einem Satz). — Arnold Schönberg: Streichquartett Nr. 2 fis moll mit Gesang. — Heinrich Kaminski: Streichquintett fis moll. — Arthur Willner: 24 Klavierfugen „Von Tag und Nacht". — Ludwig Weber: Streichquartett Nr. 2 (in einem Satz). Darius Milhaud: IV. Streichquartett. — Arthur Honegger: Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier. — Gerrard Williams: Streichquartett Nr. 2. — Eugène Goossens: Sonate e moll Op. 21 für Violine und Klavier. — N. Rimsky-Korsakow: Quintett B dur für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier. — Sigfrid Karg-Elert: Sonate (Appassionata) fis moll für Flöte allein. — Philipp Jarnach: Streichquintett Op. 10; Fünf Lieder mit Klavierbegleitung.

— Gerhard Strecke (Neiße) fährt fort, sich in hocherfreulicher Weise namentlich für moderne Musik einzusetzen. Die 2. Reihe seiner Kammermusikveranstaltungen in diesem Winter umfaßt Werke von Mussorgski (Lieder und Tänze des Todes, Ein Kinderscherz, Intermezzo (Klavier), Kinderstube, Bilder einer Ausstellung (Klavier). Brahms, Reger (6 Lieder, Sonate Op. 3 für Viol und Klavier, 4händige Klavierstücke Op. 94, Sonate für Violoncello und Klavier Op. 116); C. Franck (Violinsonate), Cl. Debussy (Goldfische, Violinsonate g moll); Pfitzner (3 Lieder von Eichendorff, Liliencron, Violinsonate Op. 27, Klaviertrio Op. 8). Allen Darbietungen gingen einleitende Vorträge des Veranstalters voraus. Die tüchtigen Mitarbeiter Streckes sind: Frl. A. Modrze, Frl. L. Hestelt, Herr Nagler (Gesang), Herr Przybilla (Klarinette), Herr Schulz (Flöte), Herr Zeller (Violine und Bratsche), Herr Liese (Violoncello), Frl. Schwarz und Herr Strecke (Klavier).

— Der bekannte Wiesbadner Cellomeister Prof. Oskar Brückner hat in jüngster Zeit wieder in den Städten Nürnberg, Saarbrücken, Homburg (Pfalz), Koblenz, Worms, Köln, Leverkusen, Wanne, Soest, Wiesbaden durch seine hervorragende Kunst Aufsehen erregt. Die Kritik bezeichnet Brückner als einen der allerersten Cellomeister der Gegenwart.

— Jani Szanto, der ausgezeichnete Violinvirtuos, ist als Nachfolger Petschnikoffs an die Münchner Akademie der Tonkunst berufen und von der bayerischen Regierung zum Professor ernannt worden.

— Günther Ramin, der hervorragende junge Organist der Thomaskirche in Leipzig, wurde als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Prof. Hans Sitt vom Leipziger Lehrergesangverein zum Dirigenten gewählt.

— Der bekannte Pianist Prof. Alfred Grünfeld feiert am 4. Juli seinen 70. Geburtstag.

— Claire Dux hatte in Neuyork unbestrittenen Erfolg bei ihrem Auftreten in Carnegie Hall, desgleichen Elly Ney u. a. mit der Burleske von Strauß (Mengelberg am Dirigentenpult).

— Lotte Leonard (Berlin) hatte mit ihrem ersten Liederabend in Stuttgart ungewöhnlich starken Erfolg.

— Konzertsänger Lothar Leßig (Chemnitz) ist als lyrischer Bariton an das Landestheater Karlsruhe verpflichtet worden.

— Wanda Landowska gab in Turin im Verein mit Turiner Künstlern zwei Bach-Abende. Zwei Kantaten sowie das Brandenburgische Konzert in D bildeten die Hauptnummern der beiden mit höchstem Interesse aufgenommenen Veranstaltungen.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Die zweiaktige Oper „Das Märchen von der Liebe" von W. Lutze (Text von G. Burchard) kam im Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin zur Uraufführung.

Konzertwerke.

— Im letzten Altenburger (S.A.) Symphoniekonzert brachte Klaus Nettstraeter mit seiner Landestheaterkapelle die Uraufführung einer symphonischen Dichtung von Kurt Peters (München), der bisher besonders als Liederkomponist hervorgetreten ist, „Arkadien" benannt und auf Grund des gleichnamigen Gedichtes von Zinkgräf gestaltet, bildet sie eine Art Gegenstück zu Liszts „Idealen", nur durchgängig lyrischen Gepräges, und auch ihre Ausdrucksmittel verdankt sie, ohne aufdringlich zu wirken, der neudeutschen Schule. Ehrlich erfühlt, tüchtig gekonnt, besonders in der Instrumentierung

klangvoll gestaltet, schildert diese Musik die Sehnsucht nach Arkadien, dem Lande der Kunst und Schönheit, schildert sie dieses auch unmittelbar durch Betonung des Ländlich-Tanzartigen. Das Werk ist entstanden als Huldigung zum 80. Geburtstage eines ihm wesensverwandten bildenden Künstlers: des Meisters Hans Thoma (Peters lebte damals in Karlsruhe). Vortrefflich aufgeführt erntete die Tondichtung freudigen Beifall. M. U.

— „Jesus Nazarenus", das neue vierteilige Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Bruno Leipold (Kantor in Schmalkalden), ein abendfüllendes Werk edel volkstümlicher Kunst, kam in Schmalkalden zu erfolgreicher Uraufführung.

— Ein Streichquartett Op. 8 von Ernst Krenek hob das Havemann-Quartett aus der Taufe.

— In einem Melos-Kammermusikabend kamen fünf Lieder Op. 15 von Philipp Jarnach durch Wilhelm Guttmann zur Uraufführung.

— Manuskriptlieder junger Hamburger Komponisten: H. Erdlen, Johannes Goethe, Paul Kickstadt, Alfred Klingenberg, Ernst Roters und Siegfried Scheller brachte kürzlich der Konzertsänger Martin Ehrich zum Vortrag. Besonders den Liedern Goethes, Roters und Schellers spricht die Kritik ihre Anerkennung aus.

Unterrichtswesen

— In Münster i. Westf. hat unter Leitung von Professor Volbach und Dr. Körnig Anfang Juni eine Schulmusikalische Tagung stattgefunden mit praktischen Vorführungen zur Lösung der Aufgabe „Erziehung unserer Jugend zur Kunst". — (Wir werden mit einem Aufsatz Prof. Dr. Volbachs auf dieses Thema demnächst näher eingehen. D. Schriftltg.)

— Dem neugegründeten Konservatorium für Musik in Ulm (Leitung Prof. Dr. Bäuerle) wurde ab 1. Mai ein höheres Seminar für Kirchenmusik, und zwar für beide Konfessionen, angegliedert, wofür hervorragende Fachmänner als Lehrkräfte gewonnen sind. Dieses Stück praktischer Toleranz in kirchlichen Dingen, zugleich eine große Seltenheit in deutschen Gauen, wird jeder Chronist mit Befriedigung buchen.

— Vom 1. bis 4. August 1922 findet der VI. Münchener Ferien-Stimmbildungskurs statt. Atemtechnik, Bildung der Sprech- und Singstimme, Vortrag, Behandlung funktioneller Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik. Facharzt Dr. Falk (München) spricht über Physiologie und Hygiene der Stimme. Näheres (unter Beifügung des Rückportos) durch den Kursleiter: Stimmpädagogen Anton Schiegg (München), Balanstr. 14.

— Der 12. Würzburger schulgesangpädagogische Fortbildungskurs findet bestimmt am 15., 16. und 17. Juli statt. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2. Die Würzburger Kurse werden von fast allen deutschen Regierungen beschickt.

— Joseph Schuberth, der ausgezeichnete und erfolgreiche Leiter der Nürnberger Fortbildungskurse für Schulgesang (der 9. Kurs findet vom 17.—22. Juli statt), hat an dem Kirchenmusikalischen Institut der Universität Erlangen Vorträge über Schulgesang gehalten und ist jetzt zur Abhaltung eines Kurses für Lehrer vom Stadtschulamt in Hanau a. M. verpflichtet worden. Das sind erfreuliche Zeichen des Interesses für Schulgesang und der Anerkennung für Schuberth.

— Die städtische Musikschule Aschaffenburg, eines der ganz wenigen glücklichen Institute, die wirklich (nicht nur dem Namen nach) städtische Anstalten sind, gibt soeben ihren Bericht 1921/22 heraus, der zeigt, wie unter Hermann Kundigrabers, des musikalischen spiritus rector Aschaffenburgs, zielsicherer Leitung wertvolle künstlerische Arbeit geleistet wird. Die Programme der von Kundigraber geleiteten Konzerte der „Städtischen Musikkultur" verraten geschmackvolle und weitblickende Anordnung.

Aus Zeitschriften

— Im Januar-Heft der Zeitschrift „**Musica d'oggi**" (Mailand) erschien ein „Nochmals über Beethovens Taubheit" betitelter Aufsatz von Aldo Cantarini. Am Schluß dieser Arbeit gestattet sich der Verfasser folgende Behauptungen, die in keiner Weise vorbereitet oder irgendwie bewiesen erscheinen: „Die Juden waren in der Tonkunst immer fortgeschrittener als die anderen Völker und stellten die größte Anzahl berühmter Musiker; Beethoven und Wagner wiesen in deutlich erkennbarer Weise den semitischen Typus auf; Chopin, Berlioz, Mozart haben schon in ihren Namen selbst die Etymologie ihrer Abstammung." — Diese ebenso kühne als vollkommen beleglose Behauptung, die der germanischen Rasse Meister wie Mozart und Beethoven rauben will, schmeckt außerordentlich nach jüdisch-nationalem Chauvinismus. Zugegeben, daß das jüdische Volk eine große musikalische Durchschnittsbegabung aufweist und uns viele bedeutende Musiker geschenkt hat, ebenso zugegeben, daß Wagner sehr wahrscheinlich jüdischer Abstammung (Vaterschaft des Stiefvaters Geyer) anzusehen ist (wie auch an seinem Aussehen und an seinem Wesen vielfach nachgewiesen werden kann), so ist alles übrige obiger Behauptung auf jeden Fall eine Unverfrorenheit. Es steht sehr zu hoffen, daß der Verfasser genannten Aufsatzes, Herr A. Cantarini, genötigt werden wird, seine etwas naiven Feststellungen mehr zu präzisieren und vor allem auch zu beweisen, was ihm schwerlich gelingen dürfte. Fr. X. v. P.

— „Der Adler" vom 25. Mai 1842, Nr. 124, berichtet: (Auch nicht übel!) Ad. Brennglas hat ein neues Heft zu „Berlin, wie es ißt und trinkt" herausgegeben. Es heißt: „Franz Liszt in Berlin, eine Komödie in drei Akten", ist mit einem kolorierten Titelkupfer versehen. — Auch Rellstab hat eine Schrift „Franz Liszt" herausgegeben, freilich von einem ganz anderen Standpunkte aus; darin kommt das Kuriosum vor: „Die Gallsche Schädellehre hat ihre vielfachen Gegner gefunden; doch bisweilen traten auch die auffallendsten Beispiele ihrer Bestätigung ein. Auch Liszt hatte im fünfzehnten Jahre zu einer Prüfung derselben Anlaß gegeben. Man führte ihn in London zu dem berühmten Phrenologen Deville, stellte ihn als einen Knaben vor, der zu nichts zu gebrauchen sei, zu nichts Geschick zeige, und bat den Gelehrten, durch Untersuchung seines Schädels vielleicht irgendeine Richtung zu ermitteln, in der man einige Hoffnung für seine Entwicklung haben könne. Deville betastete den Kopf des Knaben und sagte, lebhaft betroffen, auf der Stelle: ‚Haben Sie schon Musik mit ihm versucht? Ich würde entschieden dazu raten!' Man stellt sich leicht den freudigen Eindruck vor, den dieses Urteil auf alle Anwesenden machte."

Vermischte Nachrichten

— Die Deutsche Musikgesellschaft in Leipzig plant für den Herbst 1923 einen Deutschen Musikhistorischen Kongreß größten Stils in Leipzig verbunden mit besonderen musikalischen Veranstaltungen.

— Dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. ist ein Phonogrammarchiv angegliedert worden mit der besonderen Aufgabe, Vokal- und Instrumentalmusik älterer

abendländischer Epochen, die im Collegium musicum der Universität systematisch gepflegt wird, aufzunehmen und zu sammeln. Der Grundstock der Sammlung von jetzt etwa 150 Walzen, die auf einem auch zu Demonstrationszwecken gut geeigneten Edison-Standard-Apparat laufen, enthält wertvolle Kopien exotischer Phonogramme des Berliner Archivs mit höchst charakteristischer Musik außereuropäischer Kulturkreise. Nachdem im letzten Semester eine Auswahl öffentlich vorgeführt worden war, haben kürzlich Vorträge von Prof. Dr. W. Gurlitt, des Direktors des Seminars, und Prof. Dr. E. v. Hornbestel, des bekannten Berliner Psychologen und führenden Forschers auf dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, die Aufmerksamkeit auch weiterer Kreise auf die junge Sammlung gelenkt.

— Zweites Preisausschreiben des Salzburger Kammermusikvereins für ein Kammermusikwerk jeglicher Gattung. Dem preisgekrönten Werke wird ein Preis von 30 000 Kr., dem zweitbesten Werke ein Preis von 5000 Kr. zuerkannt. Die Zuerkennung der Preise ist an folgende Bedingungen geknüpft: 1. Der Einreichungstermin läuft mit 1. November 1922 ab. 2. Berücksichtigt werden nur solche Kompositionen, welche bisher weder aufgeführt, noch veröffentlicht sind. 3. Das Manuskript ist mit einem Kennworte zu versehen, ebenso ein geschlossener Briefumschlag, der Namen und Anschrift des Komponisten enthalten muß. 4. Die Uraufführung bleibt dem Salzburger Kammermusikverein vorbehalten. 5. Das Werk bleibt im Sinne des Urheberrechtes Eigentum des Komponisten. 6. Das handschriftlich signierte Original geht in den Besitz des Preisstifters über. 7. Fällt einem Werke der II. Preis zu, so gelten auch hierfür die angeführten Bestimmungen. 8. Das Manuskript mit den beigelegten Stimmen ist an den Salzburger Kammermusikverein Salzburg, Mozarteum, zu senden. Porto für Rücksendung ist beizulegen.

— Der Magistrat in Wiesbaden hat auf Anregung von Musikdirektor Spangenberg hin beschlossen, aus Anlaß von Raffs 100. Geburtstag eine Straße „Raff-Straße" zu benennen.

— Die Leiter der staatlichen und städtischen Bühnen haben sich zu einer „Vereinigung deutscher Theaterintendanten" zusammengeschlossen, deren Zweck vornehmlich in der Sicherung des Einflusses bei den theatergesetzgebenden Körperschaften besteht. In den Vorstand wurden gewählt: Jessner (Berlin), Tauber (Chemnitz), Dr. Maurach (Dortmund), Berg-Ehlert (Altenburg).

— Die Partituren-Sammlung Dr. Emil Bohns, die im Besitze der Stadt Breslau sich befindet, ist jetzt durch Schenkung der dazugehörigen Einzelstimmen vollständig geworden. Sie stellt die Lebensarbeit Bohns dar und steht in musikalisch-wissenschaftlicher Beziehung einzig da. Sie umfaßt das deutsche Volkslied zwischen 1500 bis 1650 und ist in vier Abteilungen gegliedert. Die erste, die Bohn selbst einmal als ein „Unikum" bezeichnet hat, wie sie „keine Bibliothek der Welt besitzt", besteht aus 16 000 Notenseiten und enthält die Drucke des hochdeutschen weltlichen Liedes aus der angegebenen Zeit. Die einzelnen Bände sind nach dem Namen der Tonsetzer geordnet oder wo das, wie bei den sogenannten Sammelwerken, nicht möglich war, zu einer besonderen Gruppe vereinigt. Den zweiten Teil bilden auf 1400 Notenseiten die Partituren aus handschriftlichen Notenwerken, die für das deutsche Lied des 16. und 17. Jahrhunderts in Betracht kommen. Der dritte Abschnitt der Sammlung umfaßt auf etwa 500 Notenseiten Partituren des niederdeutschen weltlichen Liedes, der vierte endlich auf 7500 Notenseiten Partituren von Tonwerken, die zu dem deutschen Liede der angegebenen Zeit in näherer Beziehung stehen und Partituren von besonders seltenen Werken.

— Auf das Preisausschreiben des Speyergau-Sängerbundes zur Erlangung eines Bundeswahlspruches sind 373 Kompositionen eingelaufen. Der Musikausschuß sprach einstimmig der Arbeit des Komponisten Ruland Ayßlinger in Aalen (Württ.) den Preis zu. Der Spruch wurde zum ersten Male beim VII. Bundesfest am 14. Mai zu Landau gesungen.

— In Lahr (Baden) hat der dortige Singverein in der letzten Märzwoche drei Aufführungen des „Messias" von Händel veranstaltet, die sich für die Einwohnerschaft und die nähere Umgebung zu einem tiefen musikalischen Erlebnis gestalteten. Unter der eindringlichen Leitung von Adolf Müller und der Mitwirkung namhafter Solisten: Lotte Kneip-Damm (Sopran), Rosa Egle (Alt), Georg Emig-Mannheim (Tenor), Karl Mondon (Baß) fand das Werk durch den Chor und ein hauptsächlich aus Musikliebhabern zusammengestelltes Orchester eine glänzende Wiedergabe.

— Die Stadtverordnetenversammlung in Trier hat beschlossen, das Theater zu schließen und das Orchester aufzulösen, weil die Weiterführung zu hohe Fehlbeträge ergeben würde.

* * *

Zu unseren Bildern. Kammersänger Max Büttner, der seit 1901 am Badischen Landestheater zu Karlsruhe als Heldenbariton wirkt, feiert am 24. Juni das seltene Jubiläum seiner vierzigjährigen Bühnentätigkeit. Büttner wurde am 6. März 1857 in Potsdam geboren. Nach absolviertem Gymnasialbesuch widmete er sich zunächst dem Apothekerberuf. Der junge Apotheker wurde Mitglied des Stettiner Musikvereins, dessen Dirigent Prof. Dr. Lorenz ihn bei den internen Abendunterhaltungen des Vereins zuerst solistisch bekannt machte. Prof. Radecke an der Berliner Oper prüfte seine Stimme und sein Gutachten lautete so ermutigend, daß sich B. entschloß, sich für die Bühne ausbilden zu lassen. Am 24. Juni 1882 erstes Auftreten am Wilhelm-Theater in Berlin (Sommeroper) als Zar, dem weitere Gastspiele als Liebenau (Waffenschmied), Tell, Graf (Figaro), Luna und Kühleborn folgten. Im Herbste 1882 nahm B. sein erstes Engagement in Sondershausen an, im Sommer 1883 war B. zur weiteren Ausbildung bei Julius Hey in München (hauptsächlich Wagner-Partien). Hierauf 1883—1884 in Mainz, 1884 ging er an das Hoftheater in Koburg-Gotha und erweiterte sein Repertoire um viele bedeutende Partien, als Hans Sachs, Kurwenal, Wotan, Holländer, Telramund usw. Ende der achtziger Jahre begann auch seine Tätigkeit als Konzert- und Oratoriensänger. Als Konzertsänger bereiste er alle bedeutenderen Städte Deutschlands, ferner auch Holland und die Schweiz. B.s Organ — nach Höhe und Tiefe äußerst umfangreich — ist herrlich, weich timbriert, von ungekünstelter Herzlichkeit, und sein Vortrag atmet eine gewinnende Frische und Wärme. Nach Planks Tode berief ihn Felix Mottl 1901 nach Karlsruhe, wo er seitdem wirkt. Unser Bild auf S. 295 zeigt ihn in seiner hervorragendsten Rolle als Hans Sachs. Die N. M.-Ztg. hat bereits 1907 (Heft 19) ausführlicher über B. berichtet.

* * *

Unsere Musikbeilage. Hilda Klein hat in der N. M.-Z. schon öfter Proben ihres schönen Talentes abgelegt. Die beiden Stücke aus ihrer A dur-Suite bringen endlich einmal wieder den Geigern unter unseren Lesern sicherlich erwünschten Stoff. Im Menuett ist im 1. Takt (2. Viertel in der Klavieroberstimme) a' anstatt gis' zu lesen.

Schluß des Blattes am 31. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 22. Juni, des nächsten Heftes am 6. Juli.

An unsere verehrten Leser!

Wie schon auf Seite 283 des letzten Heftes ausführlich begründet, muß vom 1. Juli 1922 an der Bezugspreis auf

Mk. 32.— vierteljährlich

innerhalb Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Ungarns und der Tschechoslowakei, nach dem übrigen Ausland auf Mk. 64.— vierteljährlich erhöht werden.

Bei Kreuzbandbezug beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Österreichs vierteljährlich Mk. 41.—, nach Ungarn und der Tschechoslowakei Mk. 50.— und nach dem übrigen Ausland Mk. 82.— einschließlich Versandgebühr, deren abermalige Erhöhung soeben beschlossen wurde.

Stuttgart, 22. Juni 1922. **Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 19

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 6.—, im Ausland Mk. 12.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 5—, im Kleinen Anzeiger Mk. 4—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Vom Tonkünstlerfest in Düsseldorf.

Von Dr. Hugo Holle.

Nach der etwas kühlen Wiederaufnahme des Tonkünstlerfestes in Weimar, wo man sich nach sechs Jahren Pause erst wieder kennen lernen, sich an die neuen Verhältnisse im wirtschaftlichen und künstlerischen Leben gewöhnen und einige Zweifel an die weitere Notwendigkeit des A. D. M.-V. überwinden mußte, nach den stimmungsvolleren, wärmeren Nürnberger Tagen ist man in Düsseldorf wieder im alten festlichen Geleise angelangt. Was die Stadt, was Bürger, einzelne Vereinigungen und Geschäftshäuser zum Empfang und zur Bewirtung der Tonkünstler aufgeboten hatten, das war in höchstem Maße bewunderns- und dankenswert und ein Zeichen schönster Gastfreundschaft. Auch die Teilnehmerzahl war gegenüber den beiden Vorjahren wesentlich gestiegen. So war und wäre alles in bester Ordnung, wenn das künstlerische Ergebnis mit dem gesellschaftlichen nur einigermaßen Schritt gehalten hätte. Aber hier war es ähnlich wie in Nürnberg: auf der einen Seite epigonisch Traditionelles und Konventionelles, auf der anderen Seite mehr oder weniger gekonnte und überzeugende Versuche, Neuland zu gewinnen, dazwischen doch nur sehr wenig, was schon Erfüllung ist oder starke Hoffnung gewährt.

Mit der „Symphonischen Ouvertüre" in **d moll** für großes Orchester Op. 5 von Karl Horwitz wurde die Konzertreihe eröffnet. Seinen beim Donaueschinger Kammermusikfest 1921 aufgeführten erklügelten, kühlen Liedern gegenüber macht die Ouvertüre einen weit erfreulicheren Eindruck. Die Einfälle sind plastisch geformt, die Instrumentation verrät Klangsinn und Eigenart, die Harmonie ist bei aller Freiheit der Bewegung doch gut fundiert. Das klar disponierte Werk entbehrt zudem nicht eines wirkungsvollen Pathos, eines gewissen lapidaren Schwunges, ohne freilich irgendwelche gefühlsmäßigen Qualitäten zu haben, die in uns mehr als den Verstand anregen. — Wie stark Alois Haba, sicherlich einer der begabtesten, ehrlichsten und sympathischsten unter den Jungen, in der Entwicklung steckt, um eine eigene Sprache ringt, lehrt ein Vergleich etwa seines Quartettes Op. 4 oder seiner Sonate mit der Symphonischen Fantasie für Klavier und Orchester. Ein weiter Weg von jenen verhältnismäßig leicht zugänglichen Werken bis zu diesem verworrenen Sturm- und Drangwerk. Klanglich zeigt sich Haba hier von Schönberg beeinflußt. Die harmonische Struktur wird durch die polyphone Linienführung (bis zu acht realen Stimmen) bestimmt, ohne daß man allerdings hier wie dort ein klares und befriedigendes Bild erhält. Die Linien heben sich in ihrer Vielheit nicht mit der wünschenswerten Klarheit voneinander ab und dem harmonischen Gewebe fehlt es (für mein Gefühl) völlig an Licht und Schatten, an Spannung und Entspannung: ob hier nicht übersehen wird, daß ein dauerndes Musizieren mit dissonanten Intervallen genau so einseitig und abstumpfend wirkt wie eines in primitiven tonalen Verhältnissen? Am wenigsten konnte ich mit den beiden ersten Teilen der Fantasie anfangen; sie sind klanglich so überpfeffert, daß sie dem Ohr besondere Reize nicht mehr zu bieten vermögen. Außerdem vermißte ich jedes rhythmische Leben, das sich erst im Allegroteil fühlbar macht und von da an das Werk durchpulst. In der weiteren Entwicklung tauchen dann immer wieder Episoden von eindrucksstarker Sprache und empfindungsvollem Gehalt auf, die einen aufhorchen lassen und an die starke schöpferische Potenz Habas erinnern. Zu eigentlich solistischer Arbeit wird das Klavier kaum benutzt, sein starrer Klang will sich auch nicht recht in die unendliche Vielfältigkeit und Freizügigkeit dieses orchestralen Klangchaos einfügen. Eduard Erdmann bewältigte die ungeheuer schwierige Aufgabe mit der ihm eigenen Gestaltungskraft. Das Werk hätte wohl durch eine plastischere Wiedergabe im Orchester an Wirkung gewinnen können.

Nach Habas jugendlich unklarem Ueberschwang, nach seinen harmonischen Delirien wirkte Ewald Straeßers Fünfte Symphonie (Op. 46 in **G dur**) beruhigend und abkühlend. Bei ihm ist alles klar, übersichtlich, unkompliziert; das melodisch-rhythmische Element steht im Vordergrund des Interesses. Ein melodischer Einfall von leicht eingänglicher, zuweilen etwas populärer Fassung macht den Wert je eines Teiles aus, mit ihm und seiner Strahlungsintensität steht und fällt er, da weder eine besondere harmonische Sprache noch eine Kunst großer, kraftvoller symphonischer Entwicklungen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. So nahmen der erste und insbesondere der zweite Satz, ein Idyllikum gemütlicher Behaglichkeit von nicht eben symphonischem Charakter, für sich ein, während es dem langsamen Satz an tragfähigen Gedanken fehlte, und der letzte Satz leider hart an die Grenze des Allzubilligen, des Banalen ging.

Das zweite Orchesterkonzert erhielt seine besondere Note durch einen Um- und einen Raußschmiß und durch die Tatsache verlorener Liebesmühe. Anton v. Weberns Passacaglia für großes Orchester Op. 1 war der lichtvolle Eingang. Eine feine, fesselnde, geistreiche Arbeit, die der Komponist nicht zum besten selbst dirigierte. Viel Wärme vermochte sie freilich nicht auszustrahlen. Emil Peeters' Symphonische Musik für ein angeblich Kammerorchester, Solovioline und eine Sopranstimme wäre auch ohne das unter Leitung des Komponisten stehende Durcheinander im Orchester eine peinliche Angelegenheit gewesen. Eine heftig gestikulierende, mit bunten, aber falschen Federn aufgeputzte, belanglose Musik, der ohne Notwendigkeit ein Georgesches Gedicht angehängt ist, dessen sich Amalie Merz-Tunner anzunehmen hatte. Ihre wunderbar schöne, von hoher Gesangskultur getragene Stimme bot die Entschädigung für diesen Fehlgriff. Georg Graeners Sinfonia pathetica Nr. 2 war nicht viel erbaulicher: eine gesprächige Wagner-Epigonenmusik mit pathetischem Blech und handfesten Wagner-Reminiszenzen; ein eigener Funke war in diesem Meer gebräuchlichen Wohlklanges nirgends zu finden. Wenn da ein junger Mann mit Temperament einen zornigen Pfiff ertönen ließ — man kann's verzeihen. Dieses gewiß nicht vornehme Mittel ist gegen Bessere und Größere

als Herr Graener angewandt worden. Bedauerlich war nur, daß Generalmusikdirektor Panzner diese Angelegenheit überschätzte, vor das Forum schleppte und sie fälschlich als gegen das Orchester gerichtet auslegte. Bedauerlicher, daß ein Mitglied des A. D. M.-V., das anscheinend seinen eigentlichen Beruf als Nachtwächter oder Portier verfehlt hat, gegen den jungen Pfiffikus in recht unfeiner Art vorging.

Die Kammerkonzerte eröffnete eine Sonate für Klavier und Violine in C dur Op. 5 von Paul A. Pisk. Das Werk ist flüssig geschrieben, zeigt gute, vielfach von Reger beeinflußte Gedanken, die sich allerdings zu mosaikartig aneinanderreihen, verrät im Scherzo sogar hier und da Humor, aber wirkliche Empfindungswerte hat es nicht, tiefer zu packen vermag es nirgends. Immerhin macht es auf einen Komponisten von Begabung aufmerksam. Hubert Flohr (Klavier) und Julian Gumbert (Violine) hatten sich des Werkes mit Eifer angenommen, leider blieb der Geiger an Schwung und Ausdruckskraft der Sonate manches schuldig. — Artur Schnabels Streichquartett war eine Ueberraschung angenehmer Art, denn dieses Quartett ist nicht nur in echtem Kammerstil geschrieben und im besten Sinne gekonnt, es enthält auch eine Fülle bedeutender, tiefgehender Gedanken. Nicht alles ist geraten: der Anfang erscheint trocken, gekünstelt und kontrapunktisch uninteressant, außerdem aber findet der leicht bewegliche Schnabel schwer ein Ende; besonders der erste und dritte Satz leiden unter zu großer Länge. Aber das kann doch nicht über die vielen Schönheiten jedes der vier Sätze hinwegtäuschen und über die durchaus originelle Gestaltung der Ideen, die in mancher Hinsicht eine eindrucksvolle Förderung durch die bemerkenswerte Handhabung des Quartettsatzes und seine geistreiche klangliche Ausgestaltung erfahren. Es ist schade, daß die Tonkünstlerfeste nicht die Möglichkeit bieten, auch die Kammermusikwerke zweimal zu hören; gerade bei dem Schnabelschen Werk wäre das wünschenswert gewesen. Das Havemann-Quartett (Havemann, Kniestädt, Mahlke, Steiner) spielte es vollendet schön. Die Vereinigung hat sich in kurzer Zeit zu glänzender Meisterschaft emporgearbeitet; die vier Streicher verfügen über eine tonliche Qualität, wie man sie in so glücklicher Vereinigung kaum wieder findet. — Wilhelm Knöchel erwies sich mit seinem von dem Düsseldorfer Quartett (Kötscher, Schlüter, Berthold, Klein) gespielten Streichquartett in C dur als ein solider, gemäßigter Musiker, der aber vorläufig der großen Musikwelt noch zu wenig zu sagen hat. Ich glaube, daß gewisse technische Mängel in der Behandlung des Satzes, die auch schuld an seinem trockenen Klang sind, der besseren Wirkung seiner Gedanken im Wege standen. — An Philipp Jarnachs einsätziger Sonatine für Flöte und Klavier Op. 12 werden die Flötisten ihre Freude haben, da sich ihnen hier ein modernes und wertvolles Werk bietet, das, im Stil und aus dem Geist ihres Instrumentes erfunden, ausdrucksvoll und spieltechnisch ergiebig und erfreulich zugleich ist, ohne in den üblichen blaßblauen Wald- und Wiesenton oder in spielerische Manieren zu verfallen. Edle, weitgeschwungene melodische Bögen sind das Charakteristikum dieser angenehmen, liebenswerten Sonatine, die der ganz vortreffliche Düsseldorfer Soloflötist Artur Schütze zusammen mit dem Komponisten aus der Taufe hob.

Den Abschluß der Kammerkonzerte und den größten Erfolg des ganzen Festes bildete die Uraufführung des nachgelassenen c moll-Klavierquintettes von Max Reger. Man faßt es kaum, daß es in der Unruhe und dem Wirrsal der letzten Wiesbadener Jahre geschrieben wurde, so klar, so formvollendet, so einheitlich ist es gestaltet. Und dann, wie überaus regerisch erscheint es, in den beiden ersten Sätzen zumal; im dritten Satz spricht das Thema der Variationen für Brahms, der außerdem nur im vierten Satz seinem geistigen Schüler noch einmal über die Schulter schaut. Wie wunderbar großzügig und plastisch ist von dem jungen Reger der erste Satz angelegt, welch großer Atemzug in der musikalischen Sprache, welch weise Oekonomie im Gebrauch der Mittel, in den Atempausen, den Steigerungen und Rückgängen. Innigkeit und Lieblichkeit strahlt das Intermezzo, ein Andantino con grazia, aus, ungemein klangschön sind die paar Variationen des Adagios gesetzt. Der vierte Satz, ein flottes Presto a la capriccio, steht, ohne unbedeutend zu sein, um ein weniges gegen die anderen Sätze zurück. Mit mächtigem, freudigem Jubel, der die Wiederholung eines Satzes erzwang, wurde das Quintett als die starke Offenbarung eines großen musikalischen Geistes aufgenommen (der damals, als er das Werk geschrieben, keinen Verleger dafür fand). Dem Havemann-Quartett, das am Flügel von Karin Dayas in geschmackvoller, fein angepaßter Weise unterstützt wurde, gebührt Dank für diese erlesene Uraufführung.

Von den ausgewählten drei Liedergruppen verdient die Wolfgang v. Bartels die meiste Beachtung. Seine Lieder für Bariton, von Hermann Schey ganz ausgezeichnet gesungen, sind echte, warm empfundene Lyrik, ohne Künstelei und Problematik, schlicht und edel in der Melodieführung, einfach in der Begleitung. Eine zarte archaisierende Färbung paßt die Musik recht glücklich den Minnesängerliedern an. Dagegen konnte mich Jascha Horenstein mit seinem zusammengesuchten Klaviersatz nicht einmal von seinem Können überzeugen. Ist ihm die Fähigkeit zur Stimmungsmalerei nicht abzusprechen, so sind doch seine Lieder für Sopran mit ihrer hysterisch überschnappenden und säuselnden Singstimme so abgeschmackt und erquält, daß ihre Wahl unerklärlich bleibt. Anna Marie Lenzberg hatte für die Lieder nicht viel einzusetzen. Alexander Jemnitzens Lieder für Baß, Op. 6 — von Alexander Kipnis vortrefflich gestaltet — sind viel besser gekonnt als die Horensteins, in ihrer Sprache vornehmer und gewählter, aber doch viel zu überlegt, zu gesucht, zu konstruiert; der warme Odem lyrischen Wesens berührt einen nicht, und das kann man im Lied nicht missen.

Das Fest schloß mit einem Chorkonzert, das an erster Stelle die Uraufführung eines Hymnus „Natur" für vier Soli, gemischten Chor und großes Orchester nach Worten von Wladimir Frh. v. Hartlieb Op. 3 von Viktor Merz brachte. Das breit angelegte dreiteilige Werk besticht äußerlich durch rauschenden Voll- und Wohlklang, der sich aber selbst im Wege steht, da er aus Mangel fühlbarer Rückgänge und klanglicher Ruhepausen jede wirksame Kontrastierung und damit wirklich befriedigenden künstlerischen Genuß ausschließt. Handwerklich ist der Hymnus trefflich gearbeitet, der Riesenorchesterapparat mit viel Geschick, wenn auch ohne Eigenart, ausgenutzt. Die Hauptquelle, aus der Merz schöpft, heißt Richard Strauß, daneben spürt man die Patenschaft Mahlers und auch Wagners. Seine eigene Erfindung ist schwach, am besten gelingen ihm tonmalerische Schilderungen, wozu ihm der Text reichlich Gelegenheit gibt. Der Hauptmangel des Hymnus liegt in seiner zu breiten Anlage, die jede Zeile redselig für sich behandelt, ins Einzelne, Kleinliche gerät und darüber die große Linie vermissen läßt. Karl Panzner als Dirigent, die Solisten Amalie Merz-Tunner, Else Dröll-Pfaff, August Richter und Alexander Kipnis, das Städtische Orchester und der Chor des Musikvereins Düsseldorf bemühten sich um eine restlose, eindrucksvolle Wiedergabe. Die Leistungen des Chores waren nicht immer auf der Höhe, der Sopran sang vielfach zu tief, es fehlte gelegentlich an rhythmischer Präzision, an guter Aussprache und Phrasierung, so daß man den Grund für den dürftigen Chorklang weniger in einem mangelhaften Chorsatze bei Merz als in der Ausführung suchen mußte.

Ob eine dringende Notwendigkeit vorlag, drei Szenen aus der bereits als Ganzes aufgeführten musikalischen Legende „Die Heilige" (nach der Dichtung Karl Hauptmanns) von Manfred Gurlitt aufzuführen, erscheint mir fraglich. Das Werk ist für die Bühne gedacht. Werden ein paar Szenen herausgerissen und in den Konzertsaal verpflanzt, so fehlt zur vollen Einstellung (und Beurteilung) die optische Wirkung, die bei Uebergängen und im Illustrativen die Musik durch Bild und Bewegung notwendig ergänzt. Auch dann, wenn man es wie bei Gurlitt weniger mit dramatischer als epischer Musik zu tun hat. Immerhin konnte Gurlitt, der selbst dirigierte und in Maria Hartow eine sehr tüchtige Interpretin der drei

Frauenrollen hatte, eine Probe von der vornehmen Art seiner Tonsprache geben, die besonders im Instrumentalen beachtenswertere Einfälle zeitigt, die aber, soweit sich das an den drei gebotenen Szenen nachprüfen ließ, der schärferen Gegensätze und der Leidenschaft entbehrt.

Max Regers 100. Psalm sollte, als etwas verspätete Ehrung für den verstorbenen Meister, der festlich feierliche Abschluß des Tonkünstlerfestes werden. Leider gab es eine Enttäuschung aus mehreren Gründen. Erstens hat Panzner, das darf bei voller Würdigung seiner Dirigentenpersönlichkeit und der hervorragenden Arbeitsleistung, die er für das Tonkünstlerfest vollbracht hat, ruhig gesagt werden, zu Regers Kunst (man denke an die Tempi, an die Phrasierung, an die Behandlung der bei Reger so wichtigen Ritardandi) kein rechtes Verhältnis, dann löste der Chor seine Aufgabe doch nur in bescheidenem Maße und schließlich als schwerwiegendster Einwand: es war vom Dirigenten (neben einem noch hinnehmbaren Strich im 3. Satz) in der Doppelfuge ein Strich von der Mitte der Exposition bis zum Einsatz des Chorales gemacht worden, der einfach barbarisch und ganz undiskutierbar ist. Man läßt sich Striche ganzer Sätze, Kürzungen in allen möglichen Formen gefallen, aber in einer Fuge die ganze Entwicklung bis zum Höhepunkt (die ja hier nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Steigerung bedeutet) wegzulassen, das bleibt unfaßlich. Es muß daher ernstlich gefragt werden, wie sich der Vorstand und der Musikausschuß des A. D. M.-V. zu einer derartigen Massakrierung eines Werkes wie des 100. Psalms auf einem Tonkünstlerfest stellt.

Leider war die Generalversammlung schon vorbei, so konnte die Frage dort neben anderen, recht wichtigen nicht mehr erörtert werden; falls sie nicht auch, wie manches andere Unliebsame aufs tote Geleis geschoben worden wäre. Es geht auf die Dauer nicht mehr an, unangenehme Diskussionen unter den Tisch fallen zu lassen. Wenn, wie aus dem Plenum heraus zweimal betont wurde, die Generalversammlungen wie jenes berühmte Schießen auszugehen pflegen, so wäre davor zu warnen, in den Ruf eines Allgemeinen Deutschen Hornberger Schießvereins zu kommen. Die heute mehr denn je fühlbare Notwendigkeit des A. D. M.-V. schließt ja doch nicht die Gefahr einer Versandung aus, die niemand herbeiwünschen kann. — Zwei Anträge, die im nächsten Jahr zur Entscheidung kommen dürften, seien hier als besonders wichtig verzeichnet. Zunächst einer Dr. Tischers, dem Musikausschuß eine festliegende Geschäftsordnung zu geben. Der Einwand des Vorstandes, daß bisher nach einem bewährten Brauch, den man als Geschäftsordnung bezeichnen könne, verfahren worden sei, muß als nicht stichhaltig bezeichnet werden, wenn man daran denkt, daß in Nürnberg eine Oper zur Aufführung kam, die kein einziges Mitglied des Musikausschusses gesehen und begutachtet hatte! Dann derjenige Dr Rudolf Siegels, erstens: die Mitglieder des A. D. M.-V. im Interesse einer ernstlichen Erörterung der künstlerischen und beruflichen Fragen in ordentliche (nur Berufsmusiker) und außerordentliche (die dem Verein angehörenden Freunde der Musik) zu scheiden; zweitens: nur solche Mitglieder für stimmberechtigt zu erklären, die dem Verein mindestens ein Jahr angehören, und drittens: den Versammlungen breiteren Raum und mehr Bedeutung zuzumessen. Es wird sich im nächsten Jahr — es haben sich Kassel, Königsberg i. Pr., Mannheim mit Ludwigshafen, Oldenburg und Wiesbaden beworben — zeigen, wie man diesen einschneidenden Vorschlägen, die der von Dr. Siegel mit ernstem Nachdruck betonten Veränderung des Musiklebens Rechnung tragen sollen, entgegenkommt. — An Stelle Ernst Boehes ist Karl Ehrenberg in den Musikausschuß gewählt worden.

Als Festoper erschien Karl Ehrenbergs dreiaktige dramatische Ballade „Anneliese“. Der Komponist hat sich, durch eine Erzählung H. Chr. Andersens angeregt, den Text selbst geschrieben. Mit gutem Blick für das theatralisch Wirksame, aber ohne tiefere Charakterisierung und unter beträchtlicher Dehnung der durch den Stoff gebotenen Grenzen; das ziemlich belang- und beziehungslose Intermezzo ist überflüssig, der zweite Akt hätte um ein gut Teil knapper gefaßt und der als Sonderteil ermüdende letzte Akt ihm als Abschluß eingefügt werden können. Der Kern der Handlung: Anneliese, die sich aus einem einfachen Fischermädchen zur Dame von Welt „emporentwickelt“ hat, haßt und verleugnet ihren von einem ungeliebten Manne gezeugten Sohn, sie flieht ihn auch trotz den Bitten und Vorstellungen eines alten Freundes. Da erscheint er, der Zeit seines Lebens nach seiner Mutter suchte, ihr als Toter: auf einer Seefahrt ertrunken, kann er keine Ruhe finden, bevor die lieblose Mutter ihm nicht mit den Händen das Grab gegraben. Nach vergeblichen Mühen ringt sie sich in furchtbarer Reue zur Liebe zu ihrem Kinde durch und wird erlöst. Diese Handlung ist ziemlich roh, am Schluß sogar dürftig zusammengezimmert; jene wundersame Atmosphäre, die das Märchen als weiten Spielraum für die Phantasie um Personen und Handlung legt, sie fehlt bei der primitiven Projizierung auf die Bühne. Aber den gewünschten balladischen Stimmungsuntergrund, der einen in Bann hält, hat Ehrenberg mit sicherem Instinkt getroffen.

Die Fassung der Oper als musikdramatische Form enttäuschte; sie zeigte wieder die unheilvolle Wirkung des Wagnerschen Riesenversuches am Musikdrama. Das Ganze mutet wie ein mächtiges dramatisches Rezitativ an, das nur im ersten Akte in dem Auftritt Annelieses ein paar kontrastreiche Reflexe bringt. Es ist wie eine Umkehrung des Opernprinzips von vor anderthalb Jahrhunderten: dort die Alleinherrschaft des Gesanges — hier die Alleinherrschaft des Orchesters, dem allein alles zu sagen gegeben wird, das über die Singstimmen herrscht, das den Chor erdrückt, das zudem jede Geste auf der Bühne, jeden Faustschlag, jedes Kopfschütteln mitmacht, das jede Stimmung, jede Bewegung illustriert als wäre es die einzige Ausdrucksmöglichkeit im Theater. Wann wird man einsehen, daß dieses Zuviel dem Zuhörer und der Oper den Atem verschlägt und die Klarheit trübt? Bei Ehrenberg ist das um so verwunderlicher, als er ohne Zweifel eine außerordentliche Begabung für das Musikdramatische hat. Wie er dramatisch-musikalische Akzente sich auswirken, ausklingen läßt, wie er Spannungen erzeugt, mit welch fabelhafter Bildhaftigkeit die düstere, schaurige Stimmung des zweiten Aktes erreicht ist, wie hier die tändelnde Weise der leichtfertigen Anneliese in gespenstischer Verzerrung auftaucht, wie ausdrucksvoll die Deklamation gehandhabt wird, das ist alles hervorragend und beglaubigt den Bühnenmusiker. Daneben gibt es freilich geschwollene, bombastische Weitläufigkeiten und bedauerlicherweise auch Geschmacklosigkeiten wie das schauerromantische „Begrabe mich!“ oder das Choralzitat „Wenn ich einmal muß scheiden“, das inmitten dieses Aufputzes wie ein Faustschlag ins Gesicht wirkt. Wie gesagt: eine Hoffnung für die Oper, für diese Oper eine Enttäuschung. Kapellmeister Kleiber leitete das Werk mit prächtigem Schwung; ein wenig Zurückhaltung im Orchester wäre immerhin wünschenswert gewesen. Dr Beckers Inszenierung gab in den beiden ersten Bildern mit einfachen Mitteln das Wesentliche, im dritten Akt ging ihm anscheinend die Bildwirkung über die Vorschrift des Buches. Warum Anneliese im zweiten Akt am Meer anstatt in ihrer koketten Tracht im Gewande Elisabeths erscheint, bleibt sein Geheimnis. Julie Schützendorf-Körners Anneliese war namentlich stimmlich ausgezeichnet, darstellerisch hängt sie noch zu sehr an traditionellen Bewegungen. Die übrigen Partien waren gut besetzt, stimmlich auch hier durchweg besser als darstellerisch.

Mit einem lachenden Auge schied man aus dem gastfreundlichen Düsseldorf, mit einem weinenden von dem Tonkünstlerfest, dessen Ergebnis an bedeutsamen neuen Werken künstlerisch so wenig ertragreich war. Von Regers Werken abgesehen, war Schnabels Quartett das einzige, dem wirkliche Bedeutung innewohnt. So muß man hoffnungsfreudig warten, bis sich die Jugend durch ihre atonalen Probleme durchgerungen hat oder unvermutet ein neuer Messias (wird ihn der Musikausschuß finden?) erscheint.



Das harmonische und das melodische Prinzip in Widerstreit und Versöhnung.[1]

Von Dr. Herm. Stephani (Marburg).

Kraft ihrer natürlichen Begabung für die Entwicklung eines Konsonanz-, Funktions- und Tonalitätsbewußtseins[2] scheinen die Germanen, deren kulturelle Ueberlegenheit über das gesamte Europa u. a. Gustaf Kossinna für die Bronzezeit wahrscheinlich gemacht hat[3], schon $1\frac{1}{2}$ Jahrtausende vor Christus, wenn nicht gar noch weit früher, die Schöpfer des Harmoniegedankens in der Musik geworden zu sein und damit die Schöpfer unseres Durgeschlechtes. Eine ganz leise Möglichkeit spricht sogar dafür, daß sie auch die Entdecker der Mollharmonie geworden sind, sofern man auf Grund einer der Kopenhagener Luren (d. i. einer Art bronzener Altposaunen aus jener Zeit) diesen Schluß wagen darf, auf der, wohl durch Verlegung des Schwingungsknotenpunktes, als 5. Teilton ausnahmsweise eine kleine Terz erklingt; auch ist es denkbar, daß die Melodie sich des 6., 7., 9. Teiltones bedient haben mag, die annähernd die Bestandteile einer Mollharmonie bilden, oder auch des 10., 12., 15. Teiltones, die eine reine Mollharmonie darstellen.

Mögen immerhin in den letzten Zeiten des römischen Kaisertums germanische Tubaisten des römischen Heeres sich nur noch auf die Hervorbringung eines einzigen Rufes verstanden haben[4] — ein Volk, das in der jüngeren Bronzezeit an Schwertgriffen, Spangen, Luren so vollendete, bis heute kaum je wieder erreichte kunstgewerbliche Leistungen hervorgebracht hat, dürfte auch klanglich den verschiedenen Möglichkeiten der Luren beigekommen sein. Schon beim Erlernen der Tongebung auf diesen mild-feierlichen Kultinstrumenten müssen die ersten Versuche des Anblasens, das je nach dem Lippendruck verschiedene Teiltöne ergab, zu einem Ausprobieren aller überhaupt entlockbaren Töne geführt haben. Und da die Luren meist paarweis in gleicher Stimmung gefunden wurden, so liegt die Annahme, die freilich nie zu beweisen sein wird, nicht fern, man habe sich auch in gleichzeitigem Anblasen versucht, unwillkürlich oder absichtlich einen verschiedenen Lippendruck erzeugt und sich dabei an Teilton-Zweiklängen erfreut. Auch den Römern waren die Teiltöne der Blasinstrumente nicht unbekannt. Den Völkern des Nordens aber war eine Gehöranlage eingeboren, zum mindesten Klang-Folgen naturrein harmonisch aufzufassen und im Dursinne zu empfinden. Und Girald von Cambrien (Gerhard von Barri) weiß 1185 von einer Mehrstimmigkeit zu berichten, die den nördlichen Engländern von Kind auf aus der ihnen eigenen alten Gewohnheit zur andern Natur geworden sei; man singe in soviel Stimmen, wie Sänger da seien (quot videas capita tot audias carmina); diese Kunst sei ihnen aber von den Dänen und Norwegern überkommen[5].

Südeuropa und die alte christliche Kirche kannten, von gewissen heterophonen Bildungen abgesehen, jedenfalls nur Rhythmus und Melodie. Mit aller Macht wehrte man sich hier gegen eine harmonische Auffassung und Auswertung der Tonschritte. Ein rein lineares, horizontales Bildungsgesetz bleibt in den Tonarten bis an die Schwelle der Neuzeit heran das maßgebende[6]. Das kunstmäßige Auf- und Absteigen der Stimme auf verschieden gebauten Leitern erfüllt, neben den Gliederungen durch Rhythmus und Poesie, dem rein melodischen Tonartgefühl das Bedürfnis nach Form. Der Anfangs- und Endton der Melodie, der Aufbau der Viertonreihe (des Tetrachords) und der Melodieumfang genügen dem Tonartbegriff als Bestimmungsstücke. Der Entwicklung einer harmonisch bedingten, vertikal ausgerichteten, zweidimensionalen Tonartauffassung wirkt hemmend entgegen der Gebrauch der pythagoreischen, durch Quintenstimmung errechneten Tonschritte, deren hoher, gegenüber der natürlich reinen Stimmung der Nordgermanen wesentlich schärferer Klang dem mittelalterlichen Schürfen nach tiefinnerlichem Ausdruck vollendet entsprach. So kann sich der Sinn für die naturreinen Obertonverhältnisse, der den Aufbau der naiveren Melodik der Germanen bestimmt, nur schwer herausbilden, und sehr langsam baut sich die Brücke von der pythagoreischen großen Terz der Kirchentonarten (64 : 81) zu der Durterz (4 : 5 = 64 : 80) der von Nordeuropa her beeinflußten Volksmusik, herüber über den Abgrund des syntonischen Kommas (= $^{18}/_{1000}$-Oktave) d. i. des etwa 9. Teiles eines großen oder des etwa 8. Teiles eines kleinen Ganztons[1].

Allmählich aber wird der Schlummer des harmonischen Prinzips der Tonarten im Schoße der mittelalterlichen Kirche leiser. Das „mollificare“ = Weichmachen in lydischen, das acuere = Schärfen in äolischen und mixolydischen Stücken der kirchlichen Kunst beweisen das Erwachen des harmonischen Bewußtseins, zumal auf die Weckrufe hin, die vom nördlichen Europa nach Süden klingen. Man versucht, durch Leitton-Strebungen den melodischen Zieltönen eine erhöhte Geltung zu erkämpfen, die ihnen eine Art unterbewußter harmonischer Resonanz ermöglicht, und es erwacht eine Auffassung aller Tongebilde im Sinne der Kadenz I-IV-V-I bezw. sie stellvertretender Akkorde. So schreitet man in den Klöstern mühselig zu Versuchen in pythagoreisch quintengestimmten Mehrklängen fort — in Wales erfreuen sich der Mehrklänge nach uralter, kunstlos geübter Volkssitte bereits kleine Kinder nach Herzenslust, freilich in wohlklingender reiner Naturstimmung[2]. Aber unaufhaltsam trotz aller Rückschläge und immer fühlbarer schlägt das harmonische Prinzip die Melodik in seinen Bann, im Mutterschoße der Mehrstimmigkeit erstarkt der Dur- und der Mollgedanke zu voller Reife, und sein Doppelgestirn wird an der Schwelle der Neuzeit der musikalische Lichtbringer der europäischen Kulturwelt.

Damit ist ein von Grund aus Neues für den bisherigen Begriff der Tonarten gewonnen, das harmonische Prinzip. Die südeuropäische lineare Melodik erbaut sich, nach Jahrhunderten erbitterten Widerstrebens, Akkordsäulen, die, als seien sie einander gleich geordnet, tonal in einer verhältnismäßigen Beziehungslosigkeit neben einander zu verharren scheinen[3]. Die nordeuropäische Melodik erwächst häufig geradezu aus einer bloßen Zerlegung des Tonika-Grundakkordes[4], und ihre Akkordsäulen gliedern sich in fühlbarer Ueber- und Unterordnung wie die Schiffe einer Kathedrale: Das tonikale Mittelschiff wird beiderseitig schräg abgestützt durch die ihm untergeordneten Seitenschiffe der Unter- und der Oberdominant-Harmonien, und diese wiederum verweisen ihre Funktionen an die ihnen untergeordneten geringerräumigen Nebenschiffe der Dominantvertreter auf der 2., 3., 6. Stufe der Tonika. Aber immer fruchtbarer erweist sich die gegenseitige, mit noch so weitgehenden Zugeständnissen erkaufte Durchdringung der eigentümlichen musikalischen Wesensart Nord- und Südeuropas; immer unverkennbarer einigt man sich auf eine gleiche Aneinanderreihung verschiedener Formen des Kadenzschemas I-IV-V-I, auf eine gemeinsame Logik der Harmoniebewegung. Und bald erweist es sich als wünschenswert, allen melodischen und harmonischen Beziehungen, denen Intervalle ausgesetzt sein können, gleichzeitig Rechnung zu tragen. Man nimmt an den Intervallen gewisse Abweichungen vor, sowohl von der pythagoreischen Quinten-, als auch von der natürlich reinen Stimmung, und sucht diese Abweichungen zugunsten größerer Gelenkigkeit des ganzen Tonsystems vorteilhaft

---

[1] Vorabdruck mit Bewilligung des Originalverlegers aus Dr. H. Stephanis: „Der Charakter der Tonarten“. Erscheint als Band 42 der „Deutschen Musikbücherei“ im Verlag von Gustav Bosse in Regensburg.

[2] Vergl. Hans Joach. Moser, Geschichte der deutschen Musik, 1920, I. Buch, Kap. I und II.

[3] „Die deutsche Vorgeschichte“, 2. Aufl.., Würzburg 1914.

[4] Gustav Freytag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“, Neue Ausgabe I, S. 137 auf Grund einer Stelle bei Ammianus Marcellinus.

[5] Dieser hochinteressante Bericht über Wales bezw. Irland findet sich in Giraldi Cambrensis Descriptio Kambriae, Liber I Kap. 13, S. 189 f., bezw. in seiner Topographia Hibernica, Distinctio III, Kap. 11, S. 153 f., beide in den Rer. Brit. medii aevi script. herausgegeben von James F. Dimrock, London 1868 bezw. 67.

[6] Vergl. Willy Pastor, „Die Geburt der Musik“ 1910, und Viktor Lederer, „Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst“, 1906.

[1] Vergl. Stephani a. a. O., II. Teil C, 2.

[2] „Pueris etiam et fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus erumpunt, eandem modulationem observantibus“ Girald von Cambrien, s. o.

[3] Handl, Ecce quomodo moritur: „sublatus est iustus“, u. v. a.

[4] Beethoven, „Die Himmel rühmen“; Spohr, „Wie ein stolzer Adler“; Wilhelm, „Es braust ein Ruf“; Wagner, Natur-, Rheingold-, Gewitter-, Regenbogen-, Walküren-, Schwert-Motiv im „Ring“; Bruckner III. Symph. 1. Hauptthema, VIII. Symph. Finale Hauptthema.

zu verteilen. Diese Bemühungen beginnen bei dem blindgeborenen Organisten Arnold Schlick 1511 und erreichen mit Andreas Werckmeisters gleichschwebender Temperatur 1691 ihre endgültige Anerkennung. Von nun an wird dem Dur- wie dem Moll-Geschlecht mit allen nur denkbaren Transpositionen seiner Normaltonreihe und damit sämtlichen Tonleitern eine gleiche Beschaffenheit und Brauchbarkeit für künstlerische Zwecke für alle Zeiten sichergestellt.

Wir unterscheiden demnach zwei Kulturkreise: der südeuropäische baut seine Tonleitern in der für melodisches Schreiten von uns noch heute gebrauchten[1] pythagoreischen Quintenstimmung horizontal-linear, eindimensional, nach rein melodischem Bildungsgesetz auf. Unsere germanischen Vorfahren in Nordeuropa gingen aus von der natürlich reinen Obertonstimmung, wie wir sie heute noch für Akkorde von vorwiegender Ruhelage anwenden, und legten ihrer einfachen Melodik vielleicht schon vor vier Jahrtausenden, wenn nicht noch früher, die einem harmonischen Bildungsgesetz entsprossene Durtonleiter zugrunde.

Und wir unterscheiden auf Grund uns überkommener Musikdenkmäler zwei Zeitalter: einmal das rein melodische der Herrschaft des südeuropäischen Kulturkreises im griechischen Altertum und christlichen Mittelalter, zum andern das harmonische der Verschmelzung der musikschöpferischen Prinzipien des süd- und des nordeuropäischen Kulturkreises, wie sie sich in volkstümlicher Musik, zumal seit der Florentiner „ars nova" im 14. Jahrhundert, selbst bei Theoretikern, immer deutlicher vollzieht, und wie sie, in immer fruchtbarerer Durchdringung ihrer Bildungsgesetze, bis heute das tonkünstlerische Schaffen bestimmt, wo wiederum eine stärkere Herausarbeitung des polylinear-melodischen Elementes auf Kosten des harmonischen Platz greift und eine neue „atonale", d. h. relativ tonalitätsfreie Musikanschauung an den Pforten der Kunst rüttelt.

[1] Wie ich an Carl Eitz' Harmonium in natürlich reiner und pythagoreischer Quintenstimmung deutlich beobachten konnte. Die pythagoreische Quintenstimmung liegt auch der heutigen Auffassung des Tonsystems durchaus noch zugrunde.

„Die Lösung des Stimmbildungsproblems."

(Heft 12 des 43. Jahrg. der „N. M.-Z.")

Eine Entgegnung von Stimmpädagogen Anton Schiegg (München).



Das Stimmbildungsproblem — schon wieder einmal — gelöst! So besagt's wenigstens der Titel. Und am Schlusse des Aufsatzes liest man etwas reservierter: „Gelingt es, die inkretorischen Drüsen direkt zu beeinflussen, zu erhöhter Tätigkeit zu veranlassen, so ist ein großer Teil (von mir gesperrt) der die Stimmbildung noch umgebenden Rätsel gelöst und Tausende talentvoller, ins Hoffnungslose studierender Sänger werden der Kunst gerettet sein." — Titel und Schluß des Aufsatzes sprechen zum Teil gegeneinander. Nun hätte uns Gesanglehrende und wohl auch die Gesangstudierenden noch mehr als das Was an der Sache (hier die Hormone der inkretorischen Drüsen) das Wie interessiert, nämlich wie „die inkretorischen Drüsen direkt zu beeinflussen, zu erhöhter Tätigkeit zu veranlassen" sind. Wir sind sonst so um eine Wissenschaft reicher, in praxi aber auf dem alten Fleck, und das Stimmbildungsproblem, eine primär praktische Sache ist wieder nicht „gelöst". Weiter oben erfahren wir allerdings andeutungsweise, daß Prof. Meisel — nach Dr. Friedrich der Löser des Stimmbildungsproblems — durch geeignete Uebungen seines Stimmbildungssystems „die Isolierung der Stimmorgane" beabsichtigt, um dadurch die Drüsen zu beeinflussen. Vom Prof. Meiselschen Stimmbildungssystem erfährt der Leser leider nichts und das wäre doch des Pudels Kern bei dieser „Lösung des Stimmbildungsproblems" gewesen. Denn Ursache und Wirkung sind damit richtig hingestellt: Zweckentsprechende, physiologischen Grundsätzen Rechnung tragende Uebungen lösen eine die Funktion der Stimmorgane günstig beeinflussende Tätigkeit der Drüsen aus. Sie erziehen den Sänger, dem die „graziöse Zusammenarbeit der isolierten Muskelkomplexe" (Prof. Barth) gelingt, „der stets beim Singen dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes gehorcht" (Dr. Imhofer).

Nun muß aber doch gefragt werden: Sind derartige Sänger und Schulen, die solche Sänger erzogen, Erscheinungen allerjüngsten Datums, Erscheinungen, die erst durch Prof. Meisels Stimmbildungssystem, das allerdings nicht verraten wird, ins Leben gerufen werden konnten? — Nein, Sänger und Gesangschulen dieser Art besitzen wir und besaßen sie, gottlob, in schöner Zahl schon immer, seitdem der Kunstgesang seine anspruchsvollen Aufgaben an die Sängerwelt stellte. Es ist daher durchaus deplaciert, wenn Dr. Friedrich die praktische Tätigkeit der Gesangpädagogen insgesamt folgendermaßen aburteilt: „Die von den Verfassern (einer Unzahl von Büchern) erzielten Resultate stehen aber stets (von mir gesperrt) in umgekehrtem Verhältnisse zu dem Aufwande an Worten." — Bevor man ein derartig verallgemeinerndes absprechendes Urteil fällt, sollte man sich doch etwas genauer umgesehen haben.

Ich will aber absolut ehrlich sein. Nach meinen Erfahrungen ist ein großer Teil der Gesanglehrer — ich nehme eher die Mehrheit als die Minderheit an — unfähig, eine Stimme zu reiner, freier Funktion nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes zu erziehen. Kräftiger drückt dies der Münchener Gesangpädagoge Ernst Guldenschuh in seinem Schriftchen „Lernt richtig atmen" aus: „Ich habe mich bemüht, ungefähr festzustellen, wieviel ausnehmend gute Stimmen dem Nichtskönnertum und dem planlosen Experimentieren der Pädagogen zum Opfer fallen und bin zu der kaum glaublichen Durchschnittszahl von 80—90 % gekommen. Wenn man ehrlich sein will, so muß man folglich sagen, daß ein großer Teil der Pädagogen „Verbrecher schlimmster Sorte sind." — Es ist nicht Ueberempfindlichkeit — solche Dinge habe ich mir längst abgewöhnt —, wenn ich gegen das verallgemeinernde Urteil Dr. Friedrichs Verwahrung einlege, kann ich mich doch genügend ausweisen schon durch Hinweis auf eine Stelle in dem Abschnitt „Die Pathologie und Therapie der Stimme" meiner „Allgemeinen Schule der Stimmerziehung"[1], wo ich schreibe: „Wie es mich mit tiefer Befriedigung erfüllte, wenn Dr. Flatau-Berlin und Dr. Imhofer-Prag in ihren ausgezeichneten und grundlegenden, die Phonasthenie behandelnden Schriften ‚Die funktionelle Stimmschwäche' bezw. ‚Die Ermüdung der Stimme' rücksichtslos das Unwesen der Gesangs-‚Methoden' vieler ‚Gesanglehrer' aufdeckten, so möge auch ich in meinen kritischen Ausführungen (den Stimmärzten gegenüber) nicht falsch verstanden werden." Im Gegenteil, ich wünschte angesichts des tatsächlich bestehenden großen Stimmbildungselendes, angesichts der nicht hinwegzudisputierenden traurigen Tatsache, daß Jahr für Jahr ganze Vermögen in Privatschulen wie in Konservatorien geopfert werden, um nach der „Ausbildung" — nicht singen zu können, daß der Staat diesem wilden Dilettantismus an verantwortungsvollen Stätten mit eisernem Besen möglichst bald ein Ende bereitet, indem jedem die Konzession zur unterrichtlichen Betätigung auf stimmerziehlichem Gebiete versagt würde, der nicht den Befähigungsnachweis in Theorie und Praxis erbracht hätte. Das Heer der Gesangspädagogen dürfte dabei auf weniger als die Hälfte zusammenschmelzen, und es wäre gut so im Interesse des Geldbeutels und der Stimme der Gesangstudierenden.

Worin haben wir das Wesen der versagenden Stimmbildungsschulen zu suchen? Abgesehen von der eigenen gesanglichen Unfähigkeit und dem Mangel an entsprechenden pädagogischen Fähigkeiten, vorwiegend in der Vertretung der mechanistischen Idee. Die Erfindung des Kehlkopfspiegels durch Manuel Garcia (1855) leitete eine neue Aera der praktischen Stimmbildung ein, welche, von den überraschenden Forschungsergebnissen der Stimmwissenschaft beeinflußt, immer mehr der Versuchung erlag, die Stimme auf mechanischem Wege zu handhaben. Es mußte das Zwerchfell „eingestellt", der Kehlkopf „tiefgestellt", das Gaumensegel „hochgezogen", die Zungenspitze an die Schneidezähne „gestemmt" werden. Und wenn die Zunge gar nicht parieren wollte, mußte ein eigens hiefür konstruiertes, mit Rillen versehenes Instrument eingreifen, um das widerspenstige Organ in eine gestreckte Lage zu zwingen. Die Funktion der Stimmorgane war durch die Wissenschaft mittels Kehlkopfspiegelung, Durchleuchtung, Photographie, Stroboskopie und Kinematographie ja klargelegt. Was lag nun für den oberflächlichen Beurteiler näher, als durch eine Kontrolle der wissenschaftlich in ihrer Funktion erkannten Organe die ganze Stimmbildung auf mechanistische Grundlage zu stellen? Damit verließen die Anhänger der mechanistischen Idee aber insofern den wissenschaftlichen Boden, als sie das psychische Moment ignorierten. Eine unserer Absicht entsprungene unmittelbare Leitung der Muskeln ist nicht durchführbar, da letztere nur instinktiv den vom Zentralnervenmechanismus entsandten Willensimpulsen gehorchen. Eine Nichtbeachtung dieses psychologischen Prinzips kann nur zur Verkrampfung und Versteifung der Stimmuskulatur, also zum Gegenteil des erhofften Effektes führen. „Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, daß du meinest, das besser von dir selbst zu wissen, denn du würdest verführet. Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie," sagt treffend schon Albrecht Dürer. Und Rousseau: „Alles, was getan werden kann, ist: zu verhindern, daß etwas getan werde."

Schulen, deren Stimmerziehungsarbeit sich in diesem Sinne in naturgemäßen Bahnen bewegte und die infolgedessen auch einwandfreie Erfolge aufzuweisen hatten, hat es schon von altersher gegeben, wenn sie auch leider in der Minderheit waren. Für die Praxis der Stimmerziehung — und dies ist als Effekt an der Sache das Ausschlaggebende — ist also das Stimmbildungsproblem schon längst gelöst. Die in der N. M.-Ztg. durch Dr. Friedrich mitgeteilten Entdeckungen Prof. Meisels von dem günstigen Einfluß der Hormone

[1] „Allgemeine Schule der Stimmerziehung" — Die Ausbildung und Pflege der Sprech- und Singstimme auf exakter Grundlage in ihrem Was, Wie und Warum dargestellt von Anton Schiegg. Verlag Bayer. Druckerei u. Verlagsanstalt — München.

der inkretorischen Drüsen auf die Funktion der Stimmorgane, der nach den Ausführungen Dr. Friedrichs ja auch wieder aus Stimmbildungsübungen resultiert, stellt somit nicht erstmals „die Lösung des Stimmbildungsproblems" dar, sondern eine an sich begrüßenswerte Bereicherung der Stimmwissenschaft durch eine neue theoretische Erkenntnis. Denn die inkretorischen Drüsen mußten schon immer da „direkt beeinflußt" und „zu erhöhter Tätigkeit veranlaßt" worden sein, wo es sich um ideale Gesangsleistungen handelte, und solche kennt sowohl die Gegenwart als die Vergangenheit, wenn man sich hier auch auf verschiedenen Wegen nach Rom führen ließ.

Das eigentlich Problematische im Stimmerziehungsgeschäft wäre somit — der Gesanglehrer. Wie an Seminarien Pädagogen für die verschiedenen Schulgattungen herangebildet werden, so müßten auch Einrichtungen geschaffen werden zur Gewinnung von Gesangpädagogen, die einmal im Besitze einer künstlerisch geschulten Stimme sind, weiter befähigt sind, statt mit mechanischen Hilfsmitteln mit Hilfe eines feingeschulten klanganalysierenden Ohres die Stimme des Schülers zu leiten und endlich über die nötige stimmwissenschaftliche und allgemeine musikalische Bildung, guten musikalischen Geschmack und entsprechende pädagogische Geschicklichkeit verfügen, in letzter Hinsicht aber ganz besonders über die äußerst schwierige Kunst, beim Akt der Stimmerziehung sich ganz in den inneren Zustand des Werdenden einzuführen, im Besitze eines hohen Maßes geistiger Elastizität jedesmal selbst zum Schüler zu werden. Nur ein solches Zusammenfühlen mit dem Menschlichen des Erziehungsobjektes, ein Erziehen von innen nach außen, wird den Lehrer vor Mißgriffen in der Wahl der technischen Erziehungsmittel bewahren und ihn zum hehrsten und reinsten Priester der hohen Göttin Sangeskunst erheben im Interesse der Volkskunst und Volkswohlfahrt.

Der „Musikkritiker" Dr. Jacobi.

In Heft 15 vom 4. Mai 1922 (S. 244) habe ich auf die eigentümliche Art des Dr. Jacobi, in der „Halberstädter Zeitung und Intelligenzblatt" Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" in unerlaubter Weise auszuschlachten, ohne dabei den Urheber seiner Weisheiten zu nennen, hingewiesen. Am 2. Juni schickt mir der Herr, der inzwischen ungehindert durch die Zeitung ruhig weiter abgeschrieben hat, folgende Entgegnung:

„Aus dem einseitig gefärbten Bericht über meine Halberstädter Kritikertätigkeit ergibt sich ein falsches Bild, so daß ich zu folgender Richtigstellung gezwungen bin: Wenn der Artikel auf einen Angriff der ‚Magdeburgischen Zeitung' vom 26. März verweist, ist dem entgegenzuhalten, daß dieselbe Zeitung eine Richtigstellung am 4. April brachte. Hiermit wurde die einseitig gegen mich betriebene Hetze vorläufig abgeschnitten, die sich nun erneut in dem Artikel vom 4. Mai in der ‚Neuen Musik-Zeitung' wiederholt. Wenn gegen mich der Vorwurf einer Ausbeutung von Kretzschmars Führer gemacht wird, so ist festzustellen, daß die geringfügigen Anlehnungen in keinem Verhältnis zu der Länge wie zu der Anzahl meiner Kritiken standen. Ferner entbehrt die Behauptung, daß ich mich bei einer Besprechung der Schulz-Stegmannschen Symphonie wörtlich und in voller Breite an die Vorbesprechung angeklammert habe, jeder Beweiskraft. Tatsache ist, daß ich mich vor der Uraufführung mit dem Vorbesprecher und dem Komponisten eingehend über das Werk besprach. Aus alle dem ergibt sich ein anderes Bild. Dr. Jacobi, Halberstadt."

Nein, Herr Dr. Jacobi, aus alle dem ergibt sich kein anderes Bild; Auch ein unschuldiges Lamm wird die Dürftigkeit dieser Entgegnung und bei Kenntnisnahme der Sachlage ihre Unrichtigkeiten erkennen. Zunächst: mein Angriff in Heft 15 nagelte nur Ihre literarischen Diebstähle fest, ich gab also nur Tatsachen, keinen einseitig gefärbten Bericht. Welche Auseinandersetzungen Sie mit Magdeburger oder Halberstädter Zeitungen haben, ist mir völlig gleichgültig. Mir galt und gilt es einzig und allein, das Handwerk des Kritikers untadelig sauber erhalten zu sehen. Da Ihre Methode dagegen verstieß, schrieb ich gegen Sie: auf Grund sehr ausgiebigen Materiales — wie kommen Sie in Ihrem Begleitschreiben an mich zu der verdächtigenden Vermutung, daß mir nur eine „geringe Anzahl" Ihrer Kritiken „mit ihren geringfügigen Anlehnungen" vielleicht zur Verfügung gestellt worden sei? —, nicht auf Grund einseitig gefärbter Berichte, die mich gar nicht interessieren würden. Dann: wo steht in meinem Angriff eine Silbe davon, daß Sie sich „bei einer Besprechung der Schulz-Stegmannschen Symphonie wörtlich und in voller Breite an die Vorbesprechung angeklammert" hätten? Man sollte bei Berichtigungen sehr vorsichtig sein, Herr Dr. Jacobi! Ich schrieb, Sie hätten Ihre Weisheit aus jener Vorbesprechung entnommen; man kann nämlich wörtlich abschreiben oder auch nur entnehmen; Sie können beides. Uebrigens: stimmt es, daß Sie sich mit dem Vorbesprecher vor der Uraufführung „eingehend über das Werk" besprochen haben? Ich glaube: nein. Und nun zur Hauptsache. Sie geben den literarischen Diebstahl als „geringfügige Anlehnungen" zu, die „in keinem Verhältnis zu der Länge wie zu der Anzahl" Ihrer Kritiken stehen sollen. Nun, gerade bei „geringfügigen Anlehnungen" wäre es doch ganz ungefährlich gewesen, sie durch „Gänsefüßchen" oder durch Nennung des Verfassers, wie das bei literarisch und moralisch anständig Denkenden Sitte ist, kenntlich zu machen. Aber Ihre „Anlehnungen" sind weder der Zahl noch der Länge nach geringfügig. Mir liegt eine ganz ansehnliche Reihe Ihrer Besprechungen mit zum Teil erheblichen Anlehnungen vor. Oder halten Sie diese Behauptung für übertrieben, wenn ich in Ihren 29 Zeilen über Beethovens IV. Symphonie 20 Zeilen, in Ihren 20 Zeilen über Schumanns B dur-Symphonie ungefähr 13 Zeilen wörtlicher Entlehnung feststelle? Wünschen Sie Gegenüberstellungen veröffentlicht zu sehen? Im übrigen kommt es gar nicht so sehr auf den Umfang des Drum und Dran, als auf die Wichtigkeit des Entnommenen an. Und hier komme ich zur Schlußfolgerung: Ich glaube nämlich, daß Sie weniger aus Bequemlichkeit abschreiben als aus der Unfähigkeit, in musikalischen Dingen selbst zu urteilen. Sonst wäre es nicht möglich, daß Sie Kretzschmars Sätze zum Teil in widersinniger Form ummodeln, so wenn Sie aus seinem „Die Musik des Satzes ist fast mehr klanglich als gedanklich" Ihr „Die Musik . . . ist mehr klangreich als gedanklich" oder aus seinem „Der Menuett ist einer der wuchtigsten, und sehr mannigfaltig in seinen Bildungen" Ihr „. . . Menuett, das eines der wuchtigsten in seiner mannigfaltigen Bildung ist" machen, oder wenn Sie da, wo Kretzschmar eine Doppelfuge konstatiert, schreiben: „Das Orchester nahm den . . . Ton auf, um im folgenden an Stelle des leidenschaftlichen Akzents einen Ausdruck in der Form einer Doppelfuge zu setzen." Es muß also ernstlich gefragt werden, ob Sie zu dem Amte eines Musikkritikers überhaupt das Zeug und die notwendigen fachlichen Fähigkeiten haben. Die Frage nach den moralischen ist ja wohl erledigt. Sie gehören eben zu jenen, die die Vogelfreiheit des Kritikerberufes benutzen, um sich darin ein bequemes Nest zu bauen.

Herr Dr. Jacobi! Niemand stört Sie in Ihrer Journalistentätigkeit. Aber wenn Sie in Ihrem Begleitschreiben jammern, daß Ihnen durch den erneuten Angriff Ihr „weiteres Fortkommen gänzlich untergraben wird", so dürfte diese sentimentalische Anwandlung doch wohl fehl am Ort und vor allem an die falsche Adresse gerichtet sein. Niemand, am wenigsten ich, hätte um Sie je eine Zeile verloren, wenn Sie Ihr Kritikerfortkommen getreulich auf Gänsefüßchen versucht hätten, selbst wenn man dabei über Ihren Mangel an eigenem Urteil sehr verwundert gewesen wäre. Aber Sie üben literarischen Diebstahl aus und dagegen ist einzuschreiten.

Hugo Holle.

Erziehung zur richtigen Gesangsbeurteilung.

Zur Kritik der Schilgenschen Kritik (Heft 15).

Ein Klavierspieler und Sänger kann den richtigen Anschlag bezw. Ansatz besitzen und doch brauchen beide keineswegs Fachleute, ausübende Künstler zu sein. Wenn ein Dirigent oder Kritiker richtig singen lernt, muß er noch lange nicht dem Sänger Konkurrenz machen wollen. Hat der Kapellmeister sich die Mühe gemacht, Klavier und Orchesterinstrumente spielen zu lernen, warum nicht das schönste, vornehmste, die Stimme? Klavier, Theorie, Harmonielehre setzt man beim Kritiker als selbstverständlich voraus; glaubt man aber, er müsse etwas vom Singen verstehen, wenn er darüber urteilt, so soll das unnötig sein. Warum die Zurücksetzung? Ist das Logik? Singenlernen ist leichter als man glaubt. Vorausgesetzt wird nur ein guter, vom Kopftonpiano ausgehender Lehrer. Ein Halbjahrkurs würde genügen, daß Kritiker und Dirigent Kopf-, Mittel- und Vollton selbst lernt und bei sich und anderen hören lernt. Sie würden zwischen Natur- und Kunststimme, Kopf- und Brustansatz unterscheiden können. Die Methode ist gleichgültig, wenn sie die Stimme nur weich, mühelos klingend und bis ins Alter ausdauernd macht. Durch höchste Kunst soll jede gutgeschulte Stimme klingen als wäre sie eine Naturstimme. Mit den Singfortschritten des Kritikers und Dirigenten nimmt auch sein feines Ohr und richtiges Urteil zu. Dann bleibt er eben nicht „stocktaub". Ich bezweifle, daß es den Kritikern an Talent fehlt. Warum stehen die Dirigenten und Kritiker, die bei mir studierten, bei der Sängerwelt im Rufe, streng aber gerecht zu sein? Nicht weil sie das Talent „ererbt" haben, sondern früh erkannten, daß man über etwas nicht urteilen soll, bevor man es nicht beherrscht. Gute Kritiker sind nicht Reporter und Plauderer; sie urteilen objektiv und stimmen im Kern der Sache miteinander überein. Gerade der fehlende Widerspruch imponiert dem Künstler und Publikum. Und doch ist genug Spielraum für das Subjektive, für Gefühl, Geschmack, Stil, Form, Aesthetik, Wert oder Unwert der Komposition, Auffassung, Stoffgliederung, Vortragsfolge usw. gegeben, so daß keine langweilige Schablonenarbeit zu befürchten ist. Dr. W. Reinecke (Leipzig).

Zusatz der Schriftleitung: Dr. Reinecke geht z. T. an Schilgens Ausführungen vorbei. Gewiß kann der Kritiker durch Gesangsstudien sein Urteil nach der technischen Seite hin vervollkommnen, sein künstlerisches Gesamturteil wird dabei kaum verbessert werden. Bestände Dr. R.s Forderung zurecht, dann müßte ja der Kritiker außer Gesang noch sämtliche anderen Instrumente, daneben Dirigieren, Regieführen und manches andere lernen. Noch niemand hat aber wohl von einem Kunstkritiker verlangt, daß er malen oder bildhauen kann.

Das Händel-Fest in Halle a. S.

Die musikalischen Kreise und künstlerischen Gesellschaften der Stadt hatten sich in seltener Einmütigkeit zusammengefunden, der Händel-Sache einmal einen wirklich großen Dienst zu leisten und dabei nach Möglichkeit aus allen Gebieten unbekannte Werke zu berücksichtigen. Mehr Händel! — Dieser Ruf hat ja nicht minder Berechtigung als die oftmals laut gewordenen Forderungen „Mehr Bach!" und „Mehr Mozart!" Die noch in lebhafter Erinnerung stehenden Händel-Feste in Mainz haben ja hier ein weithin leuchtendes Vorbild aufgestellt.

Mit einer „Semele"-Aufführung erhielt das Fest einen ungemein glänzenden Auftakt. Alfred Rahlwes hat das Werk, welches gewiß nicht zu den großen Schöpfungen Händels gehört, aber doch manches wertvolle und eigenartige Stück in sich schließt, in Anlehnung an die Prinzipien Chrysanders sachkundig in eine gebrauchsfertige Form gebracht, welche nicht minder von historischem Stilempfinden zeugt, als von geläutertem musikalischen Geschmack und echt dramatischem Gefühl. Auf die feine Ausarbeitung der Cembalostimme wird immer wieder die Aufmerksamkeit gelenkt. Sie nimmt am Empfindungsgehalt der Musik stark teil. Der Chor der Robert-Franz-Singakademie stand auf voller Festeshöhe, und Prof. Rahlwes war dem Werke in allen seinen Abschnitten ein hinreißender Dirigent. Für die umfangreicheren Soli hatte man so bedeutende Kräfte wie Lotte Leonard, Agnes Leydhecker, Georg A. Walter und Prof. Alb. Fischer gewonnen. In kleineren Aufgaben waren Frida Schmidt, Martha Adam, Ernst Meyer und Dr. H. J. Moser mit Erfolg beschäftigt. Das verstärkte Stadttheaterorchester fand sich mit dem Händelschen Stil ausgezeichnet ab, die chorisch besetzten Oboen gaben dem Gesamtklang die spezifisch Händelsche Farbe.

Abends führte ein Kirchenkonzert gleichsam in die Brunnenstube der Händelschen Kunst. Halles Altmeister wie Zachow, Heintz, Scheidt und Krieger waren mit zum Teil bedeutenden, zum Teil reichlich verstaubten Werken vertreten. Dem Stadtsingechor, welcher unter Leitung von Karl Klanert sein Können im hellsten Lichte zeigte, waren damit eigentlich recht undankbare Aufgaben zugefallen. Nicht gut schnitt die Wurfschmidtsche Singakademie ab, welche zum Programm ein farbenprächtiges Händelsches Anthem und außerdem den begeisterungsfreudigen Chor „Heilig ist Gott" von W. F. Bach beisteuerte. Als bedeutender Orgelkünstler ließ sich Arno Landmann aus Mannheim mit dem Orgelkonzert in g moll (Op. 4 Nr. 1) hören.

Ganz unvergeßliche Erinnerungen knüpfen sich an das Symphoniekonzert, welches der bekannte Händel-Bearbeiter und Händel-Dirigent Dr. Georg Göhler leitete. Seine Persönlichkeit lebt sich in der Händelschen Instrumentalmusik völlig aus und sein rhythmisches Empfinden ist von einer seltenen Schärfe. So kam es einer künstlerischen Offenbarung gleich, in seiner Auffassung eine ganze Anzahl Stücke aus der Oper „Alcina" und die sogenannte „Wassermusik" zu hören. Solistisch wirkten hier mit außergewöhnlichem Erfolge Agnes Leydhecker (drei Alt-Arien aus Händel-Opern) und Prof. Albert Fischer (Solokantate „Cuopre tal volta il cielo") mit.

Der dritte Festtag brachte einen Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering über „Die Welt Händels", gediegen in den Gedanken und gewählt in der sprachlichen Form; abends folgte dann das Oratorium „Susanna" in einer glänzenden Aufführung durch die Robert-Franz-Singakademie unter Leitung von Prof. Rahlwes. Wenn das Werk in Deutschland gänzlich unbekannt ist, so trägt daran in erster Linie der etwas anstößige Stoff die Schuld, dessen Eigenart es auch mit sich bringt, daß der Chor so ziemlich außerhalb der Handlung steht und nur lose eingefügt erscheint. Der Schwerpunkt der „Susanna" liegt zweifelsohne in dem solistischen Teil, in den Rezitativen und Arien, unter denen sich manche feine Perle befindet. In einigen der Chöre lebt Händels elementar-wuchtige Kraft. Der Bearbeiter Schering sollte sich aber jetzt klar sein, daß noch starke Streichungen nötig sind. Das dürfte um so leichter fallen, als für einen Händel hier wirklich nicht alles bedeutend und wertvoll anmutet. Ein Genie kann sich eben nicht in jeder Schöpfung verbluten, und das Bild des Meisters bleibt völlig unangetastet, wenn nun dies und jenes Solo, das vielleicht, wie so häufig bei Händel, einem bloßen Zufall sein Dasein verdankt, noch in Fortfall kommt. Ob sich das Werk des Stoffes wegen für die Kirche eignet, ist recht fraglich (vergl. Kretzschmars ziemlich vernichtendes Urteil). Die ursprünglich für Alt vorgesehene Partie des Joachim hat der Bearbeiter einfach einem Bariton übertragen. Ob er daran recht getan hat? Man kann sich lebhaft vorstellen, daß dadurch wohl manche Klangbeziehungen eintreten können, die dem Sinne Händels entgegenwirken. — Die Aufführung war, wie schon gesagt, glänzend. Von den Solisten sind mit hoher Auszeichnung zu nennen: Rose Walter (Susanna), Frida Schmidt (Dienerin), Georg A. Walter und Prof. Alb. Fischer (die beiden Richter). Im übrigen wirkten hier erfolgreich mit: Dr. Ludwig Kraus (Cembalo), Max Fest (Orgel), Ernst Meyer (Tenor), Dr. F. Viol (Bariton) und Dr. H. J. Moser (Bariton). Dieser letzte Künstler, so echt musikalisch er die Aufgabe des Joachim anfaßte, ließ leider an diesem Tage klanglich einige Wünsche offen.

Ein Kammerkonzert, veranstaltet vom Händel-Verein, brachte u. a. seltene Werke für Oboen, für Cembalo, für Gambe, für Gesang und zeigte Händel auch auf diesem Gebiete als glänzend schaffenden und die Ausdrucksmittel souverän handhabenden Meister. Man hörte wieder u. a. die silberhelle Stimme der Leonard (die Lucrezia-Kantate wirkte hinreißend), die bedeutende Cembalistin Anna Linde, den englischen Gambespieler E. van der Straeten. Dr. Hans Garz erwies sich allenthalben als musikalisch empfindender Begleiter.



Georg Friedrich Händel.
(Nach einem bisher unbekannten Oelgemälde im Besitze des Herrn Johannes Boeck, Berlin-Südende.)

Den glänzenden Abschluß des Festes bildete die Aufführung der Oper „Orlando furioso", welche den Typ der Ausstattungs- und Zauberoper darstellt. Man darf mit aller Gewißheit von vornherein eins aussprechen, daß nämlich Händel den musikdramatischen Stil eines Gluck und eines Mozart bereits vorgeahnt hat, und daß er mit geringen Mitteln — wie ja das überhaupt seine Art ist — mächtige Wirkungen erreicht. Ob einmal seine Bühnenwerke, wenn die durch Komponisten wie Schreker hervorgerufene Hoch- und Ueberspannung der Gefühle erst wieder abgetan sein wird, im Repertoire unserer Theater irgendeine Rolle spielen werden, das kann heute kaum entschieden werden. Vielleicht sind wir gar nicht mehr so weit von dem Zeitpunkt entfernt, da die musikalische Welt wieder eine Konzertoper erhält.... Bezüglich des Textes und der Handlung muß man sich auf einen ziemlich naiven Standpunkt stellen. Das häufige Auf- und Abtreten der einzelnen Personen geschieht meist ganz unvermittelt und unbegründet, zudem erscheinen die Verwandlungskünste des Zauberers Zoroaster ziemlich veraltet und abgegriffen. Musikalisch stecken in der Oper Schönheiten, wie sie nur ein gottbegnadetes Genie aneinanderreihen kann, und dramatisch geht speziell von den Stellen, die der Held Orlando singt, eine Ausdruckswucht aus, welche für die damalige Zeit jedenfalls etwas Außergewöhnliches bedeutet. Die gleiche Verwendung der gleichen Klangmittel läßt allerdings je länger je mehr eine gewisse Monotonie aufkommen. Weitaus am interessantesten sind die Orchesterfarben in der Schlummersymphonie des letzten Aufzuges und in der großen Wahnsinnsszene am Meeresgestade.

Mosers Bearbeitung ist dem Original ziemlich scharf zu Leibe gegangen. Unter anderem mußten manche Stücke transponiert, mußten die ursprünglich für Kastraten geschriebenen Partien des Orlando und Medoro umgelegt werden. Alle diese Eingriffe sind vom Bearbeiter mit sachkundiger Hand und historischem Stilempfinden gemacht worden, wobei indes die Tonartencharakteristik manchmal in den Hintergrund treten mußte. Bei der Ausarbeitung der Cembalostimme beobachtet man mancherlei fantastische Freiheiten, wie sie die Praxis der damaligen Zeit wahrscheinlich nicht in gleichem Umfange kannte.

Die Aufführung verlief in glänzender Weise. Kapellmeister Braun als musikalischer und August Roesler als szenischer Leiter standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Die darstellenden Kräfte fanden sich mit dem schwierigen Händel-Stil recht gut ab. Es wirkten mit: Hilde Voß (Königstochter), Anna Enghardt (Schäferin), Willi Sonnen (Orlando), Cornelius Barck (Zauberer) und Sigmund Matuczewski (Medoro). Am Schluß gab es verschiedene Hervorrufe.

Dankerfüllt überblicken wir all das Schöne, das uns die vier Tage des Festes brachten, und beugen uns vor den mächtigen Offenbarungen des ebenso elementaren als kühnen Händelschen Geistes. Händel schuf sich nicht „frei“ im Goethischen Sinne und in der Bachschen Art, aus rein persönlicher Not; sondern er schuf für die Menschheit mit der bewußten Absicht des Wirkens auf diese Menschheit. Eine „exklamative“ Natur wie Wagner, ließ er sich von den Bedürfnissen der Welt leiten. In diesem Zusammenhange hätte wohl erwogen werden können, auch die breiten Massen des Volkes in irgend einer Form an dem Feste zu interessieren; etwa durch Vorführung des populärsten und größten Stückes aus der Fülle seiner Oratorienmusik, des „Halleluja“ aus dem „Messias“, und zwar in der Oeffentlichkeit unter Beteiligung der zahlreichen Chöre von Halle. So blieb dem Volke eigentlich nur der musikalisch-liturgische Gottesdienst zur Beteiligung.

Unter den Bearbeitern der vorgetragenen Werke waren Namen wie Göhler, Nahlwes, Schering, Moser vertreten. Nur einer fehlte: Dr. Friedrich Chrysander, der Bergedorfer Musikgelehrte, der in nicht genug zu bewunderndem Idealismus für die Neuausgabe der Oratorien Händels bisher das Entscheidendste und Meiste tat. Man hätte ihn irgendwo bedenken sollen! Vielleicht auch in der Festschrift! An wertvollen selbständigen Arbeiten brachte diese Festschrift folgende Aufsätze: J. F. Reichardt: Ueber Händels „Judas Makkabäus“; H. Abert: Geleitwort; A. Schering: Händels „Susanna“; H. J. Moser: Zu Händels Oper „Orlando furioso“; K. Balthasar: „Das Religiöse bei Händel“; Bernh. Weißenborn: „Halles Anteil an der deutschen Händel-Pflege“. In der letzten Abhandlung werden einige ganz neue geschichtliche Ergebnisse festgestellt. Andererseits aber ermangelt sie der Vollständigkeit, indem von den Händel-Aufführungen des Pauluskirchenchores unter Karl Boyde keine Notiz genommen wird. Diesem Chore verdanken wir u. a. die erste deutsche Aufführung des „Utrechter Te Deum“, ferner Aufführungen des „Funeral Anthem“, des Chrysanderschen „Messias“.

Zum ersten Male erfuhr man während des Festes auch durch Prof. Werner (Bitterfeld) von dem neu aufgefundenen Nachlaß Händels. Es handelt sich um einen wertvollen Kupferstich Händels (im Besitz von Studienrat Voß [Steglitz]), um unbekannte Briefe aus England, um die goldene Uhr und das Petschaft. Man erfuhr auch durch Prof. Dr. Michael (Freiburg) interessante Dinge über die „Wassermusik“, Dinge, welche der kunstsinnige alte Herr in den „Diplomatischen Berichten“ in Berlin gelegentlich gefunden hatte. Darnach ist mit der schönen, in viele Händel-Biographien übergegangenen Anekdote, daß diese Musik von dem Meister geschrieben wurde, um eine Versöhnung mit dem englischen König herbeizuführen, ganz aufzuräumen. Interessant war auch der Nachweis, warum die sogenannte Wassermusik in ihrer Besetzung kein Cembalo aufweist.

Das Fest fand von nah und fern außerordentlich starken Besuch, auch aus dem Ausland. Paul Klanert.

Modernes Musikfest in Saarbrücken.

Aus den Ruinen unseres Musiklebens blüht wieder neues Leben. Seit der vor zwei Jahren erfolgten Berufung Dr. Bodo Wolfs zum musikalischen Leiter des „Musikvereins Harmonie“ gibt sich dieses vor allem in der Pflege der Modernen kund. Wir dürfen heute auf ein dreitägiges modernes Musikfest zurückblicken, das in den Tagen vom 29. bis 31. Mai stattfand und als das bedeutsamste musikalische Ereignis der diesjährigen Saison anzusprechen ist. Veranstalter desselben war der Musikverein Harmonie, Anreger und musikalischer Leiter Dr. Bodo Wolf.

Der erste, auf kammermusikalische Kunst eingestellte Abend vermittelte uns zunächst die Bekanntschaft mit einem wertvollen Präludium und Fuge für Streichquartett des Reger-Schülers Hermann Grabner, das durch das herrliche Wendling-Quartett (Stuttgart) eine wundervolle Uraufführung erlebte. Es ist in seiner Faktur durchaus modern, von blühender Melodik und zeugt von einer ausgesprochenen lyrischen Veranlagung seines Schöpfers. Eine uraufgeführte viersätzige Fantasie in fis moll für Klavier des Aachener Josef Eidens wirkt etwas einförmig, da sie an der einmal angeschlagenen Grundstimmung, die dem Gedächtnis eines Toten entspringt, zu konsequent festhält; auch ist der Einfluß von Brahms unverkennbar. (Dr. W. Georgii-Köln war ihr ein vornehmer Vermittler.) Der hier ansässige, hochbegabte Ungar Mischa Szenkár führte uns mit der trefflichen Sopranistin Ena Rubens vom hiesigen Stadttheater einen interessanten Zyklus japanischer Gesänge vor. Es sind Klavierlieder neoimpressionistischen Einschlags, die den Schwerpunkt auf Tonmalerei und Milieuschilderung legen, während die Gesangsstimme vornehmlich rezitierend behandelt wird. Fr. Kloses aus romantischem Duft gewebtes Streichquartett in Es — vom Wendling-Quartett glänzend wiedergegeben — beschloß den Abend. — Der zweite Tag galt dem Orgelschaffen M. Regers, dem Hermann Keller (Stuttgart) ein kongenialer Deuter war. Mit überlegener Technik, feinsinniger Registrierungskunst und vornehmem Stilgefühl ließ er u. a. die schwierige Choralfantasie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“, die „Fantasie B-A-C-H Op. 46“ und Regers letztes, Richard Strauß gewidmetes Orgelwerk, die „Fantasie und Fuge d moll Op. 135“ vor uns erstehen.

Im Brennpunkt des dritten Abends stand die moderne Orchesterkomposition. Ein hervorragender junger Geiger — Stefan Frenkel (Warschau) — spielte eingangs als Uraufführung eine „Sonate für Violine allein“ eigener Komposition. Das viersätzige Werkchen ist in seinem Ausmaß wohlproportioniert, im alten Stil komponiert und wohl das Ergebnis des Studiums der Bachschen Violinliteratur. Der Komponist erzielte mit ihm einen durchschlagenden Erfolg. — Auch des Koblenzer Hermann Henrich uraufgeführtes, stürmischbewegtes „Klavierkonzert mit großem Orchester in e moll“ hinterließ einen vorzüglichen Eindruck (am Flügel Dr. W. Georgii). Das Klavier spielt darin nur eine untergeordnete Rolle und bedeutet nicht viel mehr als eine Stimme unter Stimmen. Die Bezeichnung Symphonie mit Verwendung des Klaviers wäre deshalb sehr am Platz. — Der Expressionismus war mit der Erstaufführung von Arnold Schönbergs fünf „Orchesterstücken Op. 16“ vertreten. Anhänger konnte er sich keine erwerben. Auch die Lieder von Erich Anders überzeugten nicht von einer inneren Notwendigkeit seines Schaffens. Begeistert aufgenommen wurde hingegen die Erstaufführung von Bodo Wolfs festlicher „Ouvertüre in D Op. 12“, die im Schlußteil den Luther-Choral „Ein' feste Burg“ verwebt. Sie ist melodisch und harmonisch modern im guten Sinne. Mit einer sorglich vorbereiteten Erstaufführung von R. Strauß' Ballade „Taillefer“ für Soli, Chor und großes Orchester fand das Musikfest einen machtvollen, erhebenden Abschluß. Anna Maria Lenzberg (Düsseldorf), Sopran, die auch die Lieder von E. Anders mit sympathischer Stimme vortrug, vertrat des Herzogs Schwester, Alfr. Paulus (Stuttgart), Baß, den Herzog Wilhelm und Anton Kohmann (Frankfurt), Tenor, den Taillefer, die beiden letzteren mit prachtvollem Stimmaterial ausgerüstet.

Dr. Bodo Wolf leitete mit sicherer Hand das durch Kölner und Trierer Musiker auf 90 Herren verstärkte städtische Orchester und bekundete, mit welcher Liebe er sich in den so verschieden gearteten Stoff versenkt hatte. Ließ der Besuch auch infolge der vorgerückten Jahreszeit zu wünschen übrig, so ist doch der moralische Erfolg, den der Veranstalter durch sein mutiges Eintreten für die lebende Produktive erzielt hat, nicht hoch genug zu bewerten.

Dr. Heinrich Dessauer.

Musikfest
der Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald in Erbach-Michelstadt.

Das freudige Kunstbegeisterung, reifes musikalisches Verständnis, ein tatkräftiger Enthusiasmus und Optimismus, trotz aller Ungunst der Zeitverhältnisse zu schaffen und zu leisten vermögen, das offenbarte dieses eben zu Ende gegangene Musikfest im Odenwald auf eine geradezu überraschende Art und Weise. Vor erst anderthalb Jahren wurde auf Veranlassung des Kreisamtmanns Dr. Rösener in Erbach die „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald“ gegründet, heute geht die Zahl der Mitglieder aus den verschiedenen größeren und kleineren Orten der Umgebung schon in die Hunderte. Unter Dr. Röseners zielbewußter, großzügiger und hingebender Leitung, gleich hervorragend in künstlerischer wie auch in organisatorischer Hinsicht, in jeder Beziehung auch gefördert und unterstützt durch die gräflich Erbachsche Familie, hat der Verein schon beinahe 50 Konzerte in Erbach und in den benachbarten Orten veranstaltet, deren Programme geradezu als vorbildlich bezeichnet werden können: ein Beethoven-Fest mit der Aufführung seiner schönsten Kammermusikwerke und einleitendem Vortrag, ein Kammermusikfest zeitgenössischer Komponisten mit der Aufführung von Werken von Julius Weismann, Volkmar Andreae, Joseph Haas, Hans Pfitzner wechselte ab mit gehaltvollen Kirchenkonzerten an Weihnachten und anderen hohen Festtagen. Und dabei, das sei ganz besonders hervorgehoben, erschienen diese Konzerte nicht etwa als blinde Nachahmung großstädtischer Veranstaltungen, sondern in ursprünglicher Frische und Kraft sind sie den bodenständigen Wünschen und Bedürfnissen entsprungen, sind mit ganz bewußter Absicht als eine Vereinigung von Natur- und künstlerischen Eindrücken gedacht und dienen somit in glücklichster Weise sowohl der Förderung guter und edler Musik wie auch der Pflege des Heimatgedankens.

Das jetzige Musikfest begann sehr verheißungsvoll mit einem Konzert in der schönen, stimmungsreichen Stadtkirche in Michelstadt, bei der die Professoren des staatlichen Konservatoriums in Würzburg, Hanns Schindler (Orgel) und Arthur Schreiber (Violine), Werke von Bach, Händel, Mozart und Brahms in mustergültiger Weise zu Gehör brachten, den Abschluß des Konzerts bildete Max Regers gewaltige Fantasie und Doppelfuge über den Namen B-A-C-H. Die beiden Kammermusikkonzerte fanden in der für eine solche Veranstaltung ganz wundervoll geeigneten, berühmten Hirschgalerie des Erbacher Schlosses statt; zunächst hörte man Anton Bruckners herrliches Streichquintett mit seinem ergreifend schönen Adagio und die Uraufführung einer Suite für Oboe und Violine mit Begleitung von fünf Streichinstrumenten von Arnold Mendelssohn, ein liebenswürdig einfaches,

aber überaus klangschönes Werk, ferner ein Streichquartett mit Frauenstimme nach Gedichten von Stefan George von dem jungen, im Krieg gefallenen Fritz Schäffer, dessen Eigenart zu mancherlei Hoffnungen hätte berechtigen können, und als weitere Uraufführung ein Sextett für Flöte, Oboe, Horn, Violine, Viola und Violoncell von Johanna Senfter, jener Komponistin, für deren Schaffen ja auch die N. M.-Z. wiederholt werbend eingetreten ist; auf Regers Spuren wandelnd, besitzt dieses Sextett meines Erachtens seinen hauptsächlichsten Wert im ersten Satz, während mir der zweite und dritte Satz weniger glücklich gestaltet erscheinen wollten. Die Wiedergabe dieser Kammermusikwerke durch das Doumer-Quartett aus Darmstadt und 8 Mitglieder des dortigen Landestheaterorchesters war hohen Lobes wert. Ein Konzert dieses Orchesters in Michelbach unter Generalmusikdirektor Michael Ballings von hinreißendem Schwung getragener Leitung enthielt Werke von Beethoven, Schubert und Wagner, die von der zahlreich aus nah und fern herbeigeströmten Zuhörerschaft mit Recht ebenso stürmisch bejubelt wurden wie die mitwirkende Vokalsolistin Johanna Hesse vom Darmstädter Landestheater.

Das Eigenartigste und Gelungenste, bis zu einem gewissen Grad vielleicht sogar auch Wichtigste des ganzen Festes bildete die „Sommernachtmusik", die abends bei einbrechender Dunkelheit im „Städtel" zu Erbach ihren Anfang nahm. Der hübsche alte Platz mit seinem lauschig plätschernden Brunnen prangte im Schmuck grüner Birken und duftiger Blumen, an den Fenstern der Häuser, auf dem Platz selbst und in den benachbarten Straßen harrte eine große Menschenmenge der kommenden Dinge. Da erklangen dann Chorlieder, gesungen vom Chor der „Gesellschaft der Musikfreunde" und von Schulkindern; ein Fagottsolo, eine Serenade für Violine allein und dazwischen das entzückende Bläserquintett von Kaspar Heinrich Schmid wurden gespielt, das, wie geschaffen für eine solche Gelegenheit, seinem anwesenden Schöpfer jubelnden Beifall eintrug. Wie ein Bild von Spitzweg, so erschien mir diese ganze Szene, deren romantischem Zauber sich kein empfängliches Gemüt entziehen konnte. Mit lustigen Marschliedern der Schuljugend ging's alsdann auf den nahegelegenen Schöllenberg, dort wechselten auf tannenbewachsener Höhe wiederum sorgfältig ausgewählte Chöre mit instrumentalen Darbietungen ab, ein Reigen für Horn von Mozart schuf eine ganz besonders traumhafte Stimmung, während von drunten aus der Stadt vereinzelte Lichter wie verschlafen zu dem nächtlichen Treiben heraufschauten. Fast schon Mitternacht war's, als man wieder nach Erbach hinabstieg, ergriffen, berauscht geradezu von den tiefen, köstlichen Eindrücken dieser „Sommernachtsmusik"; und lange, lange noch trieb der Geist Spitzwegs sein geheimnisvolles Wesen in den verschwiegenen Gassen der Stadt. Aber liegt nicht in einer solchen Veranstaltung, wie sie hier mit durchaus künstlerischen Mitteln durchgeführt wurde, eine ungeheuere volksbildnerische, kunsterzieherische Macht, eben dadurch, daß man die Menge selbst, alt und jung, groß und klein, hoch und niedrig als „Mitwirkende" in den Dienst der Sache stellt? Der Grundstein zu einer bodenständigen Musikpflege ist in diesen Bestrebungen gelegt; ein stattliches, wetterfestes Haus kann sich mit der Zeit auf dieser sicheren Unterlage erheben.

Die hochgemute Arbeit der „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald" muß als höchst verdienstvoll, in jeder Hinsicht unterstützungswürdig genannt werden: möge sie allzeit aus Fach- und Laienkreisen jene weitgehende Förderung finden, die sie mit vollem Recht verdient.

August Richard (Heilbronn a. N.).

2. Thüringisches Musikfest in Sondershausen.

Der überaus zahlreiche Besuch dieses zweiten Musikfestes bewies, wie notwendig diese Einrichtung für die ganze Landschaft ist. Ihr Zweck liegt ja hauptsächlich darin, die Besucher, die fernab von den großen Musikzentren wohnen müssen, in lebendiger Fühlung mit der neueren und zeitgenössischen Musik zu erhalten. Darauf war auch die Vortragsfolge der 4 Konzerte eingestellt. Ein Kammermusikabend brachte neben der Sonate Op. 122 für Klavier und Violine von Reger und dem 2. Streichsextett von Brahms Lieder von Göhler, Vertonungen Gryphiusscher Texte, die alten Stil mit moderner Ausdrucksform glücklich verbinden, und Otto Frickhoeffer, der zu Texten von Ricarda Huch eine empfindungstiefe interessante Musik schrieb, die von bewährten Vorbildern sich loszulösen strebt. Agnes Leydhecker war ihnen eine treffliche Vermittlerin. Ein Chorkonzert bot Hugo Kauns „Mutter Erde". Der einen oberflächlichen Pantheismus behandelnde Text wird durch Kauns Musik geadelt, die Chorsätze von prächtiger Wirkung und Orchesterfarben von blühendem Glanz enthält. Das Soloquartett war mit Käte Neugebauer-Ravoth, Agnes Leydhecker, Antoni Kohmann und Wilhelm Guttmann vorzüglich besetzt. Das Loh-Orchester, dessen ausgezeichnete Besetzung und jahrhundertealte Tradition gute Leistungen verbürgt, führte unter Prof. Corbachs gediegener Leitung Bruckners VI. Symphonie, Pfitzners drei Palestrinavorspiele und Regers Ballettsuite Op. 130 auf und legte damit Zeugnis ab für seine feine musikalische Kultur, die sich auch in der Mitwirkung bei den solistischen Darbietungen bewährte. Käte Neugebauer-Ravoth sang noch drei Orchesterlieder von Mahler und stellte die reichen Mittel ihrer stimmlichen Kultur in den Dienst eines natürlichen liebenswürdigen Vortrags von eindringlicher Tiefe. Celeste Chop-Groenevelt entwickelte in Tschaikowskys erstem Klavierkonzert eine blendende virtuose Technik, einen sammetweichen Ton, hinstürmendes Temperament und eine starke persönliche Auffassung und erntete frenetischen Beifall. In einigen Brahms-Duetten verbanden sich der lichte Sopran von Frau Neugebauer-Ravoth und der warme Alt von Agnes Leydhecker zu wundervollem Zusammenklang und ausdrucksvollem Vortrag. In Regers a moll-Sonate für Violine allein zeigte Felix Berber seine überlegene Technik und geistvolle verinnerlichte Gestaltungskraft. Besonderes Interesse erweckten 2 Uraufführungen. Otto Frickhoeffer hatte Goethes „Aussöhnung" für Orchester und Altsolo in feinem Verständnis musikalisch plastisch gestaltet. Die Komposition ist wirkungsvoll aufgebaut, zeigt Erfindungsreichtum und Gefühlstiefe und beweist auch in der Orchesterbehandlung einen sicheren Blick für die Wirkung der Klangfarben. Unter Mitwirkung Agnes Leydheckers brachte das Werk seinem Schöpfer einen schönen Erfolg. Originell in der Grundidee, die in knapper geschlossener Form aber in freiem Spiel der Phantasie durchgeführt wird, ist die Serenade für Violine und kleines Orchester von August Reuß (Op. 41 a). Ein geistvoller Humor durchzieht das Werk, eine reiche Erfindungsgabe, die Melodien von Mozartscher Anmut ausströmen läßt, und eine souveräne Beherrschung der Satztechnik lassen vier Sätze entstehen, die charakteristisch von einander abgehoben und doch thematisch fein verbunden sind. Spitzwegscher Humor treibt in den Einleitungssätzen sein Wesen, und der 3. Satz, der in einem breit ausladenden Liebesgesang das eigentliche Ständchen bringt, ist von einer ans Herz greifenden Tiefe und Innerlichkeit des Gefühls erfüllt. Dies urdeutsche Werk fand dank der flüssigen Eleganz und Beseeltheit des Spiels, die Felix Berber eigen sind, und der Anpassungsfähigkeit und Klangschönheit des Loh-Orchesters eine begeisterte Aufnahme.

Angesichts der reichen Anregungen, die das Fest vermittelte, ist der Wunsch berechtigt, daß es zu einer dauernden Einrichtung werde und die Tendenzen, die sich den thüringischen Musikfesten und den Lohkonzerten überhaupt entgegenstellen, zuschanden werden.

Dr. Reichel.

Uraufführungen.

Paul Gläser: „Das Kirchlein im See".

Romantische Oper.

Uraufführung im Altenburger Landestheater am 30. April 1922.

Nach einer Reihe von Uraufführungen im Schauspiel brachte unser Landestheater unter der zielbewußten Leitung des Generalintendanten Berg-Ehlert nun auch den Opernerstling eines reichbegabten Tondichters zur erfolgreichen Darstellung. Die Dichtung dazu schuf Dr. Georg Günther, die sich von geschmacklosen Plattheiten glücklich fernhält. Wenn auch der Grundgedanke der Erlösung von schwerer Schuld seit Wagner oft schon in den verschiedensten Veränderungen wiederkehrte, so ist doch die Entwickelung folgerichtig dargestellt, der Aufbau des Stückes auch in der Form einwandfrei und die Sprache — was besonders hervorgehoben zu werden verdient — durchaus reinstes Deutsch.

Die Dichtung knüpft an eine alte Sage an, nach der ein sündiges Paar, das seine Seelen durch Ehebruch und Gattenmord beschwerte, in ein Kirchlein auf einer Felseninsel unweit des Strandes gebannt worden sei, bis ein schuldloses Weib hilfesuchend an die Pforte des Kirchleins klopfe und es damit erlöse. Helga, die Heldin des Stückes, macht uns in einer Ballade mit dieser Sage bekannt und wir ahnen bereits — die Verwandtschaft mit Senta liegt ja klar zutage —, daß der Dichter ihr die Rolle der Erlöserin zugedacht hat. Er weiß aber auch, was er einem dreiaktigen Drama an Handlung schuldig ist. Helga liebt einen armen Burschen, Jan mit Namen, während die Eltern, deren Häuschen arg verschuldet ist, sie lieber dem reichen, aber gemütsrohen Hendrik geben möchten. In einer bösen Gewitternacht bringt man den Vater, den eine Welle über Bord spülte, tot ins Haus. Hendrik, der mit ihm gefahren war, bringt mit den letzten Grüßen des Toten zugleich seinen letzten Willen, daß er und Helga ein Paar werden möchten. Jan erklärt das für erlogen, muß aber dem Nebenbuhler das Feld räumen, da jener die Wahrheit seiner Aussage beschwört und alle diesem Schwur Glauben schenken.

Ein halbes Jahr nach jener Schreckensnacht finden wir bei einem Volksfeste das Paar vereint, Helga an der Seite des ungeliebten Mannes, dem sie nur widerwillig zu dieser Stätte der Lust und Freude folgte. Dem trübsinnigen Jan, der den Verlust der Geliebten noch nicht verschmerzen kann, offenbart der alte Strandvogt, daß jene Freifrau der Ballade Helgas Ahnfrau sei. Er mahnt ihn aber, gegen jedermann davon zu schweigen, da ihm sonst Unglück drohe. Diese neue Entdeckung erfüllt Jan aber so, daß er trotz des Verbotes Helga alles offenbart, als sie am Abend den Freuden des Tanzes entflohen und zufällig mit ihm zusammengetroffen war. An solche Zufälligkeit glaubt aber der hinzukommende Gatte nicht und es kommt zu einem heftigen Kampfe zwischen den Nebenbuhlern, in dem wider Erwarten Hendrik unterliegt. Helga besteigt in ihrer Not ein Boot, um als

schuldloses Weib die fluchwürdige Tat ihrer Ahnherrin zu sühnen. Auch die furchtbare Brandung, die jahrhundertelang den Zutritt zum Kirchlein im See unmöglich machte, schreckt sie nicht und so landet sie ungefährdet am Felseneiland. Als sie die Tür des Kirchleins aufstößt, entschweben daraus die Seelen der nun erlösten Missetäter. Hendrik aber, der voll Eifersucht ihr gefolgt war, zerschellt mit seinem Kahn an den Klippen. Auf seinen Hilferuf eilt Helga zu seiner Rettung davon. Unterdessen sind die übrigen Dorfbewohner unter Führung Jans herbeigeeilt, um Helga vor Gewalttätigkeiten von seiten ihres Mannes zu schützen. Sie kommen eben noch zurecht, um das Geständnis Hendriks, daß er falsches Zeugnis abgelegt und einen Meineid geschworen habe, aus seinem eigenen Munde zu hören. Dann schreitet Helga zum Altare des Kirchleins, um es damit erneut dem Dienste der Maria zu weihen.

Für den Komponisten lag in der Aehnlichkeit des Stoffes und seiner Umwelt mit Wagners Holländer eine gefährliche Klippe. Wäre Paul Gläser nicht ein solcher Vollblutmusiker, als der er sich schon in seinem Oratorium „Jesus" offenbart, so hätte sein dramatischer Erstling daran leicht Schiffbruch leiden können. Aber schon die erste Ballade erbrachte den Beweis, daß er aus Eigenem zu schöpfen vermag. Am besten sind ihm die Chöre und Volksszenen gelungen, die er mit erfrischender Kraft anzufassen weiß. Leider bietet ihm die Dichtung nach dieser Richtung hin nicht genug fruchtbringende Anregung. Er ist aber ganz der Mann dazu, eine Stimmung mit kurzen, kräftigen Strichen anzudeuten. Glänzende Beherrschung der Orchestertechnik und überragende Gewandtheit in der Mischung der Klangfarben kommen ihm dabei sehr zu statten. Niemals mutet er aber auch den Singstimmen mehr zu als sie leisten können und nie läßt er die melodische Linie außer acht. Ich bin der festen Ueberzeugung, daß Gläser als Opernschöpfer Außerordentliches leisten könnte, wenn er an eine Dichtung käme, die ihn innerlich packte und geeignet wäre, „dem Manne Funken aus seinem Geiste zu schlagen".

Schon das „Kirchlein im See" fand trotz seiner oben angedeuteten Mängel eine begeisterte Aufnahme. Als man Gläser wieder und immer wieder auf die Bühne rief, übertrug er den begeisterten Dank der Zuhörer auf die künstlerischen Leiter, Kapellmeister Klaus Nettstraeter und Oberspielleiter Heinz Hofmann, nicht minder aber auch auf die ausgezeichneten Darsteller der Helga (Susanne Werber), der Mutter Anselma (Helene v. Neudegg), des Antje (Ilse Habicht) und des Ole Barnekow (Fritz Rapp). Obgleich Rudolf Balve, unserem ausgezeichneten Heldentenor, die Rolle des Bösewichts Henrik nicht lag, wußte er sie doch überzeugend zu gestalten. Ausgezeichnet verkörpere Gustav Hauff den unglücklichen Liebhaber Jan, der trotz aller Treue und Aufrichtigkeit immer nur das Nachsehen hat.

Der nicht wegzuleugnende Erstlingserfolg ist freilich ein Wechsel auf die Zukunft, dessen Einlösung nach den Erfahrungen mit den weitaus meisten Bühnenschöpfungen der Gegenwart noch sehr unsicher ist. Wir wollen hoffen, daß Paul Gläser nach diesem erfreulichen Anfang noch der große Wurf gelingt, der ihn in die erste Reihe der Opernschöpfer rücken wird. K. Gabler.

* * *

Gabriel Pierné: „Liebeserwachen".

Komische Oper in 2 Akten nach einem Text von E. Matrat, für die deutsche Bühne bearbeitet von W. Riedel.

Uraufführung am Nürnberger Stadttheater.

Die infolge allerlei widriger Umstände zweimal abgesetzte Oper Piernés, des Komponisten des Oratoriums „Der Kinderkreuzzug", erlebte nun endlich hier ihre Aufführung. Mit diesem inhaltlich recht unterhaltenden und musikalisch reizvollen Werk haben die beiden Verfasser das recht spärlich besäte Feld guter komischer Opern ganz erfolgreich beackert, wobei allerdings in Betracht zu ziehen ist, daß wir es hier mit einer spezifisch französischen Oper der galanten Richtung zu tun haben, einer Spieloper leichtesten Genres, die mit mancherlei Schwächen, wie sie die Flachheit des Vorwurfs mit sich bringt, behaftet ist, jedoch vor allem in musikalischer Hinsicht sich durchweg im Rahmen vornehmer, jeglicher Neigung zu Seichtheiten und Trivialitäten abholden Gestaltungsweise zu bewegen weiß.

Das Stück spielt auf einem französischen Landgut, dessen Besitzer als abgefeimter Hagestolz streng darauf hält, daß niemals ein weiblicher Fuß die Schwelle seines Besitzes überschreitet. Aengstlich wacht er vor allem darüber, daß sein im Jünglingsalter stehender Sohn von jedem Verkehr mit Frauen abgeschlossen wird. Das Schicksal spielt ihm jedoch in Gestalt des Erziehers seines Sohnes einen Streich, der dessen erwachendes Liebessehnen dadurch zu stillen, und den alten Sonderling damit zu hintergehen weiß, daß er ersterem ein Mädchen (Lucinde) zuführt, die gleich wie ihre unternehmungslustige Freundin Perrette, die Frau eines Gutspächters, in Männerkleidern im Schloß erscheint, beide angeblich als Freunde des Jünglings. Diesem, der erst so stürmisch nach Freiheit dürstete, werden jetzt durch den Zwang der Liebesfesseln, die ihn an die ihre Männerrolle sehr bald aufgebende Lucinde schmieden, alle Freiheitsgedanken ausgetrieben. Dem überlisteten Schloßherrn aber bleibt nichts übrig, als sich in das Unvermeidliche zu fügen und für diesmal seinem Weiberhaß zu entsagen.

Die Erstaufführung dieses kleinen musikalischen Lustspiels an der Pariser Komischen Oper liegt viele Jahre zurück (1895). Riedel hat mit seiner deutschen Umarbeitung insofern einen Schritt vorwärts getan, als er die leidigen Dialoge ausschaltete, und dafür die rezitativische Form verwendete. Die Musik Piernés, die sich dem harmlosen Sujet nach Möglichkeit anzupassen sucht, kann zwar nicht auf besonders hervorstechende Originalität Anspruch machen, immerhin aber weist die musikalische Faktur nach der Seite des Melodischen und Rhythmischen so viel liebenswürdige Frische und so sonniges Empfinden für musikalischen Humor und Wohllaut atmende Klangwirkungen und Delikatesse auf, daß das Ohr sich sattsam an der gefälligen Musik erfreuen kann. In der durch manche interessante Wendung belebten Harmonik bewegt sich Pierné in durchaus gemäßigten Bahnen. Die etwas reichlich verwendeten Nebenseptakkorde, unaufgelösten Vorhalte und Sequenzbildungen geben seiner harmonischen Gestaltungsweise bisweilen etwas Einförmiges.

Die Grazie und Anmut, wie sie sich z. B. in dem entzückenden Menuett aussprechen, und die leichtflüssige Art, die das ganze Werk beherrscht und sich namentlich in einigen Ensemblestellen, wie z. B. in dem Terzett Lelie, Perrette, Lucinde vorfindet, erinnert etwa an Heubergers „Opernball".

Das Orchester ist sehr einfach und ohne Raffinement behandelt. Die Instrumentation ist durchsichtig und niemals überladen, im Zusammenklang von angenehmem Wohllaut und reizvoll in der solistischen Behandlung.

Herr Kapellmeister Piteroff hatte das Werk mit großer Sorgfalt einstudiert und der rhythmischen Beschwingtheit und Grazie des Lustspiels mit treffsicherem Verständnis Rechnung getragen. Die Darsteller wurden den Erfordernissen leichtester Spiel- und Gesangsart der französischen Lustspieloper nur zum Teil gerecht, und zwar eigentlich nur die Vertreter der kleineren Rollen, wie Landauer, Riedel und Frl. Schröder, während in den Hauptrollen, am wenigsten vielleicht von Frau Graf (Lelie), um so mehr aber von Herrn Reinmar (Haushofmeister) und Frl. Förster (Lucinde) zu dick aufgetragen wurde. In rein gesanglicher Beziehung leisteten allerdings Frau Graf und Herr Reinmar Vortreffliches. Herr Bork zeichnete sich als weiberfeindlicher Schloßherr mehr darstellerisch als gesanglich aus. Herr Spirak hatte für eine treffliche Inszenierung gesorgt.

Die Oper, für deren Aufführung man der Intendanz recht dankbar sein kann, fand lebhafteste und wohlverdiente Anerkennung.

Erich Rhode.

* * *

Josef Bahnert: „Eisblumen".

Singspiel in einem Akt. Text von Árpád Berczik.

Uraufführung in der Königlichen Oper zu Budapest am 12. Mai.

Diese Uraufführung mutete wie die vergebliche Neueinstudierung einer alten, rettungslos verstaubten Dutzendoper an. Es war wie ein Spuk, als ob der Tonsetzer aus hundertjährigem — unter italienisch-französischem Himmel gehaltenem — Dornröschenschlaf erwacht und den Kopf noch voll von „soeben" gehörten Bellinischen und Auberschen Melodien an die Arbeit gegangen wäre... Die dazwischenliegende Zeit scheint für ihn tatsächlich ausgestrichen zu sein. Der einem älteren volkstümelnden Schriftstellertypus angehörende Textverfasser trug mit einem unheimlich anspruchslosen Buch sein möglichstes dazu bei, ihm diese Illusion zu erhalten: eine Chansonette (Koloratursopran, Frau Erzsi Sándor) und ein Offizier (Tenor, Herr Pilinszky), die beiderseits sich nicht mehr geliebt wähnen und schließlich doch noch eines Besseren belehrt werden.

Die öffentliche Meinung Budapests aber bedauerte einstimmig, daß die verflossene Spielzeit nunmehr endgültig zu den leider immer häufigeren gehört, die anstatt für wichtige Neuheiten verwendet, aus rätselhaften Gründen an größtenteils aussichtslose Unternehmungen verschwendet worden sind. Weder die deutschen Antagonisten Pfitzner und Schreker, noch die vom schablonenhaften Puccinismus loszukommen trachtenden Italiener Montemezzi und Zandonai sind hier bis jetzt zu Wort gelangt. Und wenn man schon die übliche Entschuldigung der Opernleitung: in erster Linie die Heimatskunst fördern zu wollen, gelten läßt, so ist es deshalb noch keineswegs einzusehen, weswegen gerade deren Abschaum für diese an sich rühmenswerte Pflege würdig befunden wird. A. J.



Berlin. Ein Festtag! Der Kölner Männergesangverein in Berlin! Lange schon angekündigt, erwartungsvoll herbeigesehnt und schließlich köstlich erfüllt. Empfänge sind heute seltener als einst. Aber nicht darum allein war schon der Festakt auf dem Bahnhof, wo der Oberbürgermeister Dr. Boeß den Gruß der Stadt anbot, oder die Feier in der Staatsoper, wo die beiden großen Berliner Männerchöre: Liedertafel und Lehrergesangverein ihren Sängergruß darbrachten und der Reichspräsident die Gäste herzlich willkommen hieß, so hochgestimmt, sondern die vollendeten Leistungen dieses stattlichen Chores wirkten so begeisternd auf alle Zuhörer,

daß stürmischer Beifall in den beiden Konzerten nach jedem Vortrag einsetzte. In der Tat ist der gesättigte Klang dieses Chores bewundernswert, der in den Tenören nie seine Weichheit verliert und in den Bässen ein absolut sicheres Fundament hat. Gediegen und vornehm könnte man mit billigen Schlagworten die Art des Singens bezeichnen. Doch es steckt mehr dahinter: ein — vielleicht dem Rheinländer eigentümlicher — Sinn für Wohllaut und ein vom Herzen ausgehendes Gefühl für die Beseelung des Tones. Das sind Imponderabilien, die nicht jedem Chore eigen sind. Unter der Führung des Leiters, Prof. Joseph Schwarz, hat sich beides in schlackenloser Reinheit entwickelt. — Und noch etwas kam hier hinzu. Die Kölner kommen aus dem schwer geprüften Teile Deutschlands, sie sangen auf dem Boden der freien Heimat, sangen sich frei und rissen dadurch sich und uns mit. Das erkannte auch der preußische Ministerpräsident Braun an, der bei dem Festessen, das der Berliner Sängerbund zu Ehren der Gäste veranstaltete, eine bedeutungsvolle Ansprache hielt. „Ein Volk, das so singen kann, das in Zeiten der schwersten wirtschaftlichen und politischen Nöte auf den Flügeln des Gesanges seine wahre Seele in unbeirrbarer Zuversicht und mit Selbstbewußtsein emporsteigen läßt, ein solches Volk kann und wird niemals untergehen.“ Fast noch begeisterter war die Aufnahme, die der „Wiener Männergesangverein“ bei seinem Besuch fand. Hier kamen Gäste aus der Stadt geheiligter Musiktradition und aus dem Bruderlande, das mehr noch als das reichsdeutsche zu leiden hat. Begrüßungen, wie man sie bei einziehenden siegreichen Truppen nicht stürmischer sich denken kann, erlebten wir. Und es kamen Sieger! Der Schmelz der Tenorstimmen, die niemals jedoch weichlich klingen, die Klarheit und der Eigencharakter jeder Stimmgruppe sind die hervorstechenden Eigenschaften des Chores, der unter der meisterhaften Leitung seines Dirigenten Karl Luze wirklich Außerordentliches leistet. Man konnte die willkommenen Gäste zu den verschiedensten Gelegenheiten hören: im Konzertsaal, beim Reichspräsidenten und im Reichstag bei offiziellen Begrüßungen, in der Oper, wo sie bald Zuhörer der „Fledermaus“, bald — im zweiten Akt — Mitwirkende waren, und im Freien bei gelegentlichen Veranstaltungen. Und immer wieder schlugen ihnen unserer aller Herzen entgegen. Die beiden Besuche der berühmten Männerchöre sollten uns auf etwas Prinzipielles aufmerksam machen und die oben zitierten Worte des Ministerpräsidenten Braun sollten uns mehr sein als nur ein Gruß an die Kölner Sänger. Wir sollten die Konsequenzen ziehen und uns nach den Jahren des Krieges und der anschließenden ersten Betäubung wieder auf unsere Kunst besinnen. Vor dem Kriege hatten wir den Sängerwettstreit. Heute verbieten uns zwar die enormen Reisekosten weite Kunstreisen — obwohl darüber wohl noch mit dem Verkehrsministerium ein Wort zu reden wäre —, aber wenn es auch nicht gleich groß angelegte Wettkämpfe zu sein brauchen — unsere Städte und Länder sollten sich und könnten sich die Pflege des Chorliedes angelegen sein lassen. Warum in aller Welt werden nicht von Kunstmäzenen Preise ausgesetzt, die innerhalb einer Stadt oder eines größeren Bezirkes umkämpft werden? Warum werden nirgends im Frühsommer „Liederfeste“ veranstaltet, bei denen die Chöre in Wettbewerb treten? Draußen vor der Stadt, im Grünen? Alljährlich meinetwegen am ersten Sonntag im Juni findet ein solches „Liederfest“ statt. Alle Chöre können sich beteiligen, die einen Mindestbestand aufweisen, kleinere schließen sich zusammen. Am Vormittag findet vor einer Jury das eigentliche Preissingen statt; am Nachmittag, draußen im Stadtwald, an vorher bestimmten Plätzen das unentgeltliche öffentliche Singen. Dann schallt der deutsche Wald von deutschen Liedern wieder, der Deutsche hört seine Volkslieder und wandert von den Liedern getragen von Chor zu Chor. Ist denn das Chorlied dazu verdammt, im engen Konzertsaal zu ersticken? Darf man es denn nur noch gegen Entgelt hören? Ich sollte meinen, es müßte eine Lust sein, dem Volk zu geben, was des Volkes ist. So auch ziehen wir vielleicht die Lässigen wieder zur Kunst heran, die heute abseits stehen, dann tragen wir das Lied wieder denen zu, von denen es ausging, und wecken die Liebe zur Musik. Neuerdings hat Berlin diesen Gedanken zur Ausführung gebracht. Der Magistrat hat dem Berliner Sängerbund und dem Arbeitersängerbund je 10000 Mark überwiesen, damit in den Sommermonaten von Juni bis Anfang September Konzerte auf öffentlichen Plätzen und in Parks unentgeltlich veranstaltet werden können. Lothar Band.



Fritz Lubrich.
Zu seinem 60. Geburtstage. (Text siehe S. 316.)

Dresden. Nach fast 14jähriger Pause wurde Glucks „Orpheus und Eurydike“ in neuer Einstudierung wieder in den Spielplan aufgenommen. Irma Tervani ist im Besitz des Orpheus geblieben. Die Künstlerin war darstellerisch schlechthin vollendet; keine Bewegung zuviel, jede Geste ein Ausfluß überragenden Durchfühlens der Rolle. Stilgröße und heldisches Duldertum, ganz im Geiste der Antike. Auch „Die Wonne der Wehmut“ des gerade hier so eindringlichen Gluckschen Melos kam in der gesanglichen Persönlichkeitsleistung zu packender Wirkung, besonders in der berühmten Arie. Daneben die ätherisch-poesievolle Eurydike Elisa Stünzners. Beide Stimmen flossen zu süßem Wohllaut zusammen. Angela Kolniaks Eros litt unter flackernder Tongebung. Wo war Frau Merrem-Nikisch? Es ist auf einer Opernbühne nicht leicht, für den Chor, den wichtigen Faktor dieser Musiktragödie, derart gesanglich und darstellerisch geschulte Kräfte zu finden, wie dies vor dem Kriege bei der denkwürdigen Aufführung im Hellerauer Festspielsaale möglich war. Spielleiter Dr. Hartmann suchte für die Inszenierung nach einem neuen Darstellungsstil, unter Zuhilfenahme der modernen Errungenschaften (Lichtstimmungen usw.), die sich schon bei „Zauberflöte“ und „Oberon“ bewährten. So gut die Vereinfachung der Szene im Tartarus (Hades) wirkte, so nüchtern mutete sie im Elysium an. Wohl boten die anmutigen und der Musik entsprechenden Bewegungen der Frauengestalten ein liebliches Bild, allein, daß man den singenden Chor hinter die Szene gesteckt hatte, verstieß denn doch gegen die Bestrebungen Glucks nach Wahrhaftigkeit der Darstellung. Im übrigen bildete die den Bühnenraum füllende breite Treppe (ähnlich wie in Hellerau) einen geeigneten Schauplatz für die Geschehnisse der antiken Tragödie. Mit Spielleiter Dr. Hartmann gingen die Kapellmeister Striegler und Pembaur (Chöre) und wahrlich nicht zuletzt Frau Ballettmeister Susi Hahl in gemeinsamer Arbeit Hand in Hand. Die künstlerischen Möglichkeiten der Frau Hahl wachsen mit ihren Aufgaben. Hier konnte sie in der „Tanzplastik“ (Trauerfeier) wie „Tanzreigen“ des Elysiums (mit Susanna Dombois an der Spitze) und bei dem „Furientanz“ ihre choreographische Ausdeutungskunst erfolgreich zur Geltung bringen. Leider wies das Opernhaus Lücken auf. Gewiß fehlt der „Orpheus“-Musik jedwede Sensation, aber von ihr gilt der Spruch Felix Dahns „Gottesdienst ist auch der Dienst der Kunst“. Man darf hoffen, daß die Wiederholungen besser besucht sind, und daß recht viele, ernstfühlende Musikfreunde durch die trostreichen Melodien Glucks gerade in unserer trostlosen, alles nivellierenden Zeit für das Unvergänglich-Schöne im weiten Reiche unserer „heiligen deutschen Kunst“ neu empfänglich werden. „Was du ererbt von deinen Vätern hast, ...“ — Die kommende Spielzeit verspricht sehr interessant und abwechslungsreich zu werden. Generalmusikdirektor Fritz Busch, der zurzeit noch in Stuttgart ein erhebliches Pensum musikalischer Arbeit zu bewältigen hat, wird sich Mitte August mit einer Art Festspielwoche, in der nur Meisterwerke deutscher Kunst zur Darstellung gelangen, als Operndirigent in Dresden einführen. Er selbst leitet „Fidelio“ (Eröffnungsvorstellung), „Meistersinger“ und „Rosenkavalier“ während Kapellmeister Kutzschbach „Zauberflöte“ und „Oberon“, Kapellmeister Striegler „Orpheus und Eurydike“ übernehmen. An Neuheiten sind geplant: „Palestrina“ von Hans Pfitzner (Oktober), „Boris Godunow“ von Mussorgski, „Der goldene Hahn“ von Rimsky-Korsakow, „Die Josephslegende“ von Richard Strauß und die Tanzpantomime „Petruschka“ von Strawinsky, ferner zwei Singspiele von Franz Schubert in der Bearbeitung von Fritz Busch. Vermutlich sollen Braunfels' „Vögel“ folgen, wofern nicht die Uraufführung eines anderen Werkes dieses Münchner Tonsetzers vorausgeht. Auch die neue Spieloper von Richard Strauß und sein Ballett „Schlagobers“ (Strauß-Woche) sind vorgesehen. Schreker wird gleichfalls mit einer in Dresden noch nicht gegebenen Oper vertreten sein. Wie Strauß soll Mozart mehr als bisher Berücksichtigung finden. Auch ihm ist eine eigene „Woche“ eingeräumt, wobei „Gärtnerin aus Liebe“, „Cosi fan tutte“, „Idomeneo“ (in der Bearbeitung von Ernst Lewicki-Dresden) und „Don Juan“ (hoffentlich wieder in der Levischen Münchner Bearbeitung) neueinstudiert werden. Eine Belebung des Spielplanes soll ferner die Wiederaufnahme folgender Opern bringen: „Drei Pintos“ (Weber), „Othello“ (Verdi), „Templer und Jüdin“ (Marschner), „Der Widerspenstigen Zähmung“ (Hermann Götz) und „Don Pasquale“ (Donizetti-Kleefeld). Neuausgestattet werden „Aida“ und „Carmen“. Wenngleich das vorstehende Programm

recht umfangreich erscheint, so hat doch Fritz Busch bekanntlich erklärt, während seines Vertrags (zunächst) auf jeden Sonderurlaub zu verzichten und seine ganze Kraft dem Institut zu widmen. Man darf also hoffen, daß der weitaus größte Teil des bevorstehenden Planes zur Ausführung gelangt, damit Dresden wieder die hervorragende Stellung unter den deutschen Opernbühnen gewidmet, die den Ruhm der Aera Schuch bildete. H. Pl.

*

Halberstadt. Die kritische finanzielle Lage des Tonkünstlerorchesters, die ich im letzten Bericht geschildert habe, wurde dadurch gebessert, daß sich die Stadt bereit erklärte, Fehlbeträge durch einen Zuschuß bis zu einer gewissen Höhe zu decken. Maßgebend für diesen Beschluß war der Wunsch des städtischen Theaterausschusses, gute Musik für das Schauspiel und vor allem für die Operette zu haben, da ohne diese der Theaterhaushalt allzu bedenkliche Lücken aufweisen würde. So rettet hier die Operette letzten Endes Theater und Orchester — wir müssen sie also mit einem weinenden und einem lachenden Auge ansehen! An die Spitze des Orchesters trat zu Beginn des Winters Kapellmeister Puls-Hartmann aus Iserlohn, der in den ersten Konzerten mit Bruckners IV. und Brahms' II. Symphonie verheißungsvoll begann. Daß die anfängliche Höhe nicht eingehalten wurde, ist wohl hauptsächlich äußeren Ursachen zuzuschreiben: infolge geradezu verantwortungsloser Gleichgültigkeit des Publikums, für das hier die Aufführung einer Brucknerschen Symphonie ein Ereignis sein müßte, fanden die Konzerte teilweise vor gähnend leerem Hause statt, so daß das Orchester seine Zeit mehr als je für Gelegenheitsmusik als Haupteinnahmequelle opfern mußte. Es ist dringend zu hoffen, daß die Verhältnisse künftig eine umfangreichere und eindringlichere Probenarbeit ermöglichen. Außer den genannten wurden von größeren Werken gespielt: Beethovens IV. Symphonie und Pastorale, Schumanns I., Tschaikowskys pathetische, Weingartners Es dur-Symphonie und Liszts Mazeppa. Am Brahms-Gedenktag ging man leider ohne Beachtung vorüber. Die schon gemeldete Uraufführung der II. (Frühlings-) Symphonie von Schultz-Stegmann ließ erkennen, daß der Komponist seit der im Vorjahre hier gespielten Symphonie einen großen Schritt vorwärts getan hat. Er hat in dem sehr klar gebauten Werk, dessen drei Sätze Programmüberschriften tragen, Eigenes zu sagen. Die in ihrem Aufbau oft reichlich breiten Ecksätze umrahmen ein Schäferidyll, das durch hübsche musikalische Feinmalerei wertvoll ist. In vier von den acht Konzerten traten Solisten auf. Hans Mühlfeld (Braunschweig) ist wohl mehr gediegener Orchestergeiger als Solist. Die Sopranistin Erica Voigt (Leipzig) verfügt über eine sympathische, gut gebildete, leider nicht sehr umfangreiche Stimme. Die Altistin Meta König (woher sie kam, verschwieg der Zettel) hörte ich nicht; mir wurde berichtet, sie habe gutes Material, doch fehle es noch an Schulung. Reichen Beifall errang die Pianistin Hetty Haelssig (München), deren Wiedergabe von Mozarts A dur-Konzert nicht nur vorzügliche Technik, sondern auch gesunde musikalische Auffassung zeigte, die zu schönen Hoffnungen berechtigt. — Die Volkshochschule veranstaltete mit dem Tonkünstlerorchester sechs Volks- und Schülerkonzerte, in denen vor allem die Schuljugend in die Instrumentalmusik eingeführt werden sollte. Man begann mit leicht eingehender Musik (Rosamunden-Ouvertüre, Kinderspiele von Bizet, Haydns D dur-Symphonie), wählte dann bekannte Stücke der Romantiker und aus der Programmusik aus, zeigte an typischen Beispielen die Entwicklung der Tanzmusik, vermittelte einen Eindruck von Wagners Musik und schloß mit der Fünften von Beethoven und Händels Hallelujah. Hierfür hatte sich der Musikverein zur Verfügung gestellt; auch die anderen Gesangvereine der Stadt (Liedertafel und Frauenchor des Sängerbundes) halfen in je einem Konzert gern und freudig mit, den Gedanken der musikalischen Volksbildung in erfolgreiche Tat umzusetzen. Einmal sang der Baritonist Heese (Hannover) mit schönem Vortrage zwei Loewesche Balladen, während Mitglieder des Orchesters (der Kapellmeister am Kontrabaß!) mit Schuberts Forellenquintett den jugendlichen Hörern eine Probe von Kammermusik gaben. Studienassessor Paetzmann, der den Klavierpart spielte, gab zu Beginn jedes Konzertes eine kurze Einführung in das Programm. Auch sonst erwirbt sich dieser Herr innerhalb der Volkshochschule außerordentliche Verdienste um das Musikleben. Alle aufzuführenden größeren Werke erläutert er am Klavier; er interpretierte in einer Vortragsreihe Brahmssche Werke und Bruckners Symphonien und veranstaltete unter Mitwirkung des Violinisten Walther und der Sängerin Margarete Behr von hier eine eindrucksvolle Brahms-Gedenkfeier und einen Löns-Liederabend, in dem er eigene stimmungsvolle Liedkompositionen, die tiefes Einleben und vielfach eine persönliche Note in der harmonischen Gestaltung verrieten, von ebenso trefflich ausgewählten wie künstlerisch dargebotenen Klavierstücken von Kaun, Tiessen und W. Niemann umrahmte. — Eine hervorragende Stellung nahmen die von der Buchhandlung Schimmelburg veranstalteten vier Solistenkonzerte ein. Leider fügte es sich, daß im dritten Jadlowkers Begleiter, John Mandelbrod, dem kurz vorher verstorbenen Inhaber der Firma, Walter Cramer, einen musikalischen Nachruf in Gestalt von Chopins Trauermarsch widmen mußte. Die Konzerte, deren Bedeutung das in Frage kommende Publikum auch nicht zu erkennen vermochte, sind mit dem Unternehmer zu Grabe getragen worden. In ihnen erschien zweimal Walter Gieseking; ich hörte ihn den ersten Abend, als er mit Henny Wolff (Bonn) kam, nicht. Der Sängerin wurde vornehmste Gesangskultur, tiefes Erleben und feine Stilkenntnis nachgerühmt. Das zweitemal brachte Gieseking für Beethovens Quintett Op. 16 und für ein eigenes, sehr originelles, modern empfundenes Quintett in B dur mit gleicher Besetzung die vorzüglich eingespielte Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente des Opernhausorchesters in Hannover mit. In beiden Konzerten bewies er seine poetische Darstellungsgabe und eine ans Fabelhafte grenzende Schattierungskunst des Klaviertones. Erstaunlich ist auch bei dem Geiger Georg Kuhlenkampff-Post die plastische Gestaltungskraft, die z. B. eine Bachsche Fuge wie gemeißelt entstehen läßt. Der Künstler spielt mit blühendem, vollem Ton und kennt keine technischen Schwierigkeiten. Jadlowker enttäuschte; besondere Anerkennung verdient nur die Wiedergabe von vier Liedern Gretschaninows. — Der Musikverein brachte unter Leitung von Musikdirektor Hellmann eine achtbare Aufführung der Missa solemnis und sang am Karfreitag in der Martinikirche sehr stimmungsvoll und würdig das Requiem in c moll von Cherubini, das tiefen Eindruck hinterließ. — Die Liedertafel (Leitung A. Döll) bot zunächst im allgemeinen anerkennenswert außer Chören von Beethoven und Schubert die Altrhapsodie von Brahms; ein Volksliederabend verlief wenig erfreulich. Im ersten Konzert wirkte die hiesige Altistin Mara Heinicke-Ulrich mit, deren Vortrags- und Sprechweise einen künstlerischen Erfolg aber von vornherein ausschließt. — Zur Kennzeichnung der hohen Kultur des Soloquartetts für Kirchengesang aus Leipzig, das im Dom alte und neuere geistliche Volkslieder sang, sei gesagt, daß der Stimmenklang im pp von dem Tönen schwebender Register der Orgel nicht zu unterscheiden ist. — Ein Trioabend der Berliner Künstlerinnen Charlotte Gesenius (Klavier), Ria Schmitz-Gohr (Violine) und Klara Bussenius (Cello) fand dankbare Anerkennung. — Die einheimischen Hilde Adler (Sopran) und Helene Böttichen-Bülow gaben einen Lieder- und Duettenabend. Das gute Material und die vorzügliche Schulung der Sopranistin muß besonders hervorgehoben werden. — Und nun das Theater! Glücklicherweise wurde die Auswahl der Operetten sehr sorgfältig getroffen — das abscheuliche Dreimäderlhaus durfte freilich als Kassenmagnet nicht fehlen! Mit der Darstellung konnte man zufrieden sein. Die Gattung des Schauspiels mit Musik war vertreten durch den „Sommernachtstraum" mit Mendelssohns Musik und „Peer Gynt" (Grieg). Intendant Dietrich, den wir leider an Halle verlieren, nachdem er nur einen Winter bei uns gewirkt hat, ließ hier seit langer Zeit wieder Opern erklingen. Noch vor Beginn der Spielzeit schenkte uns sein Bemühen eine prächtige Aufführung des „Siegfried" mit Vogelstrom, Frau Leffler-Burkhardt, Julius vom Scheidt (Wanderer) und dem ausgezeichneten Massalsky (Mime) aus Mannheim, zu denen sich Magdeburger Kräfte harmonisch gesellten. Die Magdeburger Oper spielte einmal die „Tosca" und zeigte bedeutende Leistungsfähigkeit. Der große Erfolg beider Vorstellungen ist nicht zum wenigsten dem Orchester unserer Provinzhauptstadt und seinem Leiter, Dr. Rabl, zu verdanken. Dr. Bennedik.

*

Plauen i. V. Wer noch heute die wichtigeren Musikfeste des Jahres zu besuchen pflegt, dem mußte auffallen, wie die Zahl der auswärtigen Besucher mehr und mehr abbröckelt. Der Durchschnittsmusiker — das Wort diesmal in wirtschaftlicher Beziehung gedacht — kann sich derartige Späße einfach nicht mehr leisten. Da wird es mehr und mehr die Pflicht auch mittlerer Städte, ihren musikfreudigen Einwohnern ab und zu festliche Musiktage zu bieten. Auch dürfen sie nicht vergessen, daß ihnen im republikanischen Staate die Aufgaben zufallen, die vor dem Kriege ein guter kunstsinniger Teil der kleinen Fürstenhöfe auf sich genommen hatte. Selbstverständlich wird vorausgesetzt, daß mit derlei Festen einzig der Kunst, nicht dem Snobismus gedient werden soll. Nach allem Drum und Dran zu urteilen, hatte es in Plauen, der fleißig werktätigen Stadt des sächsischen Vogtlandes, der neue Direktor des Stadttheaters, Dr. Viktor Eckert (früher in Stettin), der seit der schweren Erkrankung des Direktors Ph. Erler die Zügel fest in der Hand hält, nicht auf bloßes Mitmachen einer Kunstfestmode abgesehen, sondern darauf, die Teilnahme der Opernbesucher bis zum Schlusse der Spielzeit gespannt zu halten. So krönte er mit einer Reihe von Maifestspielen, deren erste Hälfte der Oper vorbehalten war, die Spielzeit unter Mitwirkung auserlesener Gäste und Dirigenten in äußerst würdiger Weise. (In Parenthese ein Bravo den Stadtvätern: Mit Weitblick genehmigten diese zur weiteren Unterhaltung und zum modernen Ausbau der Bühne die erkleckliche Summe von 2½ Millionen! Sie werden gewiß auch noch der selbstverständlichen Pflicht genügen, dem rastlosen bisherigen Direktor und Ersten Kapellmeister der Bühne, Theodor Erler, der sich seit Mitte der neunziger Jahre im Dienste des Plauener Theaters bis zum völligen Nervenzusammenbruch verzehrt hat, die ehrlich verdiente Pension zu gewähren.) Zwar war das äußere Kleid dieser Maifestspiele nicht durchaus neu — wir haben uns ja längst daran gewöhnen müssen, an Feiertagen im sauber zurechtgemachten Wochentagsrocke zu erscheinen; aber trotzdem und trotz einiger Umbesetzungen in letzter Stunde verliefen die Aufführungen, bei denen Hermann Kutschbach (Dresden) „Die Hochzeit des Figaro", Prof. Heinrich Laber (Gera) den „Maskenball" von Verdi, Prof. Otto Lohse (Leipzig) den „Tristan" leiteten, dank der glanzvollen Besetzung, dem Verantwortlichkeitsgefühl der Mitwirkenden und der Umsicht der Dirigenten und des Spielleiters H. Sandhop in durchaus festlicher Weise. Mit Scharfblick hatte Dr. Eckert die Mitwirkenden aus allen Windrichtungen herangeholt: Kutschbach bewährte als routinierter und umsichtiger Mozart-Dirigent seinen alten guten Ruf; Laber legte den Maskenball mit einer geradezu herzerquickenden Frische und Verve hin; Lohse waltete mit bekannter geistiger Ueber-

legenheit, die ein starkes musikalisches Temperament zügelt, seines Amtes. Hier in Bausch und Bogen die bloßen Namen der singenden Gäste: Elisabeth Rethberg, Dresden (Gräfin), Hermine Bosetti, München (Susanne und Oskar), Angela Kolniak, Dresden (Cherubin), Gabriele Englerth, München (Amelia), Marie Schulz-Dornburg, Hannover (Ulrica und Brangäne), Melanie Kurt, Berlin (Isolde), Feinhals, München (Almaviva), Zador, Berlin (Figaro), Wolf, München (Richard und Tristan), Burg, Dresden (René), Zottmayr, Dresden (Marke), Kronen, Hannover (Kurwenal). Die Zuhörer waren in Hochstimmung und riefen am Schlusse jeder Aufführung auch die Dirigenten, nach dem „Tristan" auch den schaffensfrohen Direktor mit heraus. — Die zweite Hälfte der Maifestspiele hatte — gleichfalls mit ersten Gästen — im Schauspiel vorgesehen: „Maria Stuart", „Gyges und sein Ring", „Faust" (I. Teil). Dr. M. U.

*

Solingen. In Solingen hat Herr Musikdirektor Heinrich Boell, ein bekannter Pfitzner-Schüler, auf ausdrücklichen Wunsch des Schöpfers dessen „Romantische Kantate" in der Fassung für 2 Klaviere als Uraufführung herausgebracht und fand bei Presse und Publikum überaus reichen Beifall. Allgemein wird eingestanden, daß die dargebotene Form der Wiedergabe mit zwei Klavieren der ursprünglichen Orchesterbearbeitung nicht die Wage hält, daß sie aber auch so starke Eindrücke vom Geist und Gehalt des Werkes zu vermitteln imstande ist. Striche in den instrumentalen Zwischenspielen erweisen sich als notwendig, allerdings würde vollständiges Wegfallen derselben den organischen Zusammenhang stören. Ueber Boells Singverein und die Aufführung schreibt u. a. die Rheinisch-Westf. Zeitung: Boell hatte sich mit größter Sorgfalt des Werkes angenommen und mit seinem ausgezeichnet geschulten, selten klangrein und dynamisch fein differenziert singenden Chor erzielte er eine Wiedergabe, die die abwegigen Schönheiten dieser reifsten Schöpfung Pfitzners in hellste Beleuchtung rückte. Kölnische Zeitung: Reiner, vornehmer Chorklang, Ausdrucksfähigkeit und Begeisterung zeichneten die Leistung des Singvereins aus. Solisten waren Lotte Leonhardt (Sopran), Berlin, Ilse Möller-Gerlach (Alt), Bonn, Paul Töbten (Tenor), Duisburg, Fr. Schorr (Baß), Köln, G. Classens (Klavier), Köln und Ernst Unterste-Voß (Klavier), Barmen.

*

Stettin. Die hier beliebten und auf hohem künstlerischen Niveau stehenden Symphoniekonzerte des Stettiner Musikvereins unter Leitung Rob. Wiemanns eröffneten wie gewöhnlich die heurige Konzertsaison. Dirigent wie das bedeutend verstärkte Stadttheaterorchester haben ihre schweren Aufgaben, wie die I. Symphonie von Brahms, die „Pathetische" von Tschaikowsky, Beethovens „Egmont"-Ouvertüre sowie einen besonders eindrucksvoll verlaufenen Mozart-Abend mit der Es dur-Symphonie als Hauptwerk, glänzend gelöst. Wiemann ist ein ernster Musiker, der es mit Schlichtheit und gründlicher Sachlichkeit hält. Solistisch bewährten sich in diesen Konzerten die temperamentvolle und grundmusikalische Luise Gmeiner mit dem Zweiten Klavierkonzert von Brahms, Konzertmeister Oskar Seeligmann in des Schweden Tor Aulin dankbar geschriebenem c moll-Violinkonzert Op. 14, und geradezu Aufsehen erregte in einer Anzahl Mozart-Arien die Schwerinerin Käte Hörder, eine Sängerin, die Mozart so zu singen weiß, wie er gesungen werden muß. Mit Georg Schumanns groß angelegtem Chorwerk „Ruth" hatte Robert Wiemann im ersten Chorkonzert des Musikvereins denselben großen Erfolg wie bei der Erstaufführung vor 10 Jahren. Höchste künstlerische Ansprüche verlangt Schumann von Chor und Solisten; die sieghafte Bewältigung der ungeheuer schwierigen Choraufgabe war bewundernswert; Martha Stopelfeldt (Alt) und Hermann Weißenborn (Bariton) waren ihren bedeutenden solistischen Aufgaben völlig gewachsen, weniger dagegen Hedwig Geißler, deren beschränkte Höhe im ständigen Kampf mit der Intonation unterliegen mußte. Seltene Chordisziplin hörte man in dem von Rob. Wiemann geführten Lehrergesangverein. Die prächtige Wiedergabe der Rhapsodie von Brahms und der Nicodéschen Symphonie-Ode „Das Meer" legten Zeugnisse ab von der Leistungsfähigkeit des stattlichen, mit größter Sorgfalt erzogenen Chores. Auch die Solistin in beiden Werken, Hanna Leritz, zeigte geschmackvollen, kultivierten Vortrag. Unermüdlich arbeitet auch Chormeister Willy Süßke im hiesigen Schützschen Musikverein an seinem stattlichen, 400 Mitglieder zählenden Chor. Im einen Brahms-Abend — Schicksalslied, Rhapsodie, zwei Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von Hörnern und Harfe, u. a. — hatte er seine ihm willig folgenden Sänger und Sängerinnen vor eine große Aufgabe gestellt. Sollte es Süßke gelingen, eine gewisse Unausgeglichenheit in den einzelnen Stimmen zu verbessern, so wird dieser Chor sicherlich den Weg machen, den des Dirigenten starke und zähe Natur ihm zugewiesen hat. Die Solistin des Abends, Emma Baßth, war den Schwierigkeiten des Altsolos in der Rhapsodie nicht völlig gewachsen, besser gelangen ihr zwei Brahmssche Gesänge mit Orchesterbegleitung (Reger). Noch sei eines Kammermusikabends im Rahmen der Lehrergesangvereinskonzerte zu gedenken. Hier hörten wir von Rob. Wiemann (Klavier), Joseph Krippner (Violine) und Otto Bornkessel (Violoncell) eine äußerst gelungene Aufführung eines Trios von Brahms (c moll) und das Haydnsche in E dur. Hohe künstlerische Genüsse brachte wie jeden Winter die hiesige Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung. Schon Mitte September erschien Siegfried Wagner mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Sein absichtsvolles Vermeiden aller Allüren des modernen Pultvirtuosen nahmen für ihn ein. Neben einer Reihe von Werken seiner großen Vorfahren Richard Wagner und Franz Liszt dirigierte er mit besonderem Gelingen Bruchstücke aus eigenen Werken. Ein dem Schaffen Max v. Schillings' gewidmeter Abend erhielt besonderes Interesse durch die Anwesenheit des Komponisten. Eine stattliche Anzahl von Liedern und Duetten, mit dem Komponisten am Flügel, erfreuten in der Wiedergabe durch Gertrud Bindernagel für die erkrankte Barbara Kemp, Kammersänger Oskar Bolz für den ebenfalls erkrankten Robert Hutt, ein zahlreich beifallsfreudiges Publikum. Ein Streichquartett von Schillings in e moll befestigte in der glänzenden Ausführung des Premyslav-Quartetts (Alfred Wittenberg als Vertreter des ebenfalls verhinderten Primgeigers) den Komponistenruf Max v. Schillings'. Sigrid Onegin und Paul Bender glänzten als Vertreter höchster Sangeskunst. Letzterer sang hier zum erstenmal; sein Löwe-Abend war ein Ereignis, er kam und ging von uns wie ein unerhörtes Wunder. Voller Siege erfreuen sich wie jeden Winter die zum eisernen Bestand im hiesigen Konzertleben gehörenden Veranstaltungen der Simonschen Musikalienhandlung (Inhaber Alfred Döring): Rudolf Laubental eroberte sich mit seinem prächtigen Tenor im Sturm das Publikum, Heinrich Knote und Arthur Fleischer schwelgten in Kunst und Schönheit des Gesanges, wurden aber noch übertroffen von ihren Kollegen Franz Steiner und Heinrich Schlusnus. Der Finne Severus Konkola und Aenne Maucher gaben mehr Wechsel für die Zukunft ab. Walter Gieseking, dieser Gewaltige unter den Berufenen, dieser feinsinnige Poet am Flügel, errang auch dieses Mal außergewöhnliche Erfolge; Alice Ripper und Birger Hammer sind längst hier bestens akkreditiert. Willy Burmester und Alexander Petschnikow, sowie der prächtige Berliner Flötist Alfred Lichtenstein scharten wie gewöhnlich ihre Getreuen um sich, ebenso die sich hier besonderer Beliebtheit erfreuende Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper, während das feinsinnige Holländische Streichquartett mit Werken von Mozart, Beethoven und Dvorak zum erstenmal sehr erfolgreich sich hören ließ. Auch über einen Vortrag Dr. Friedr. Meckes im Stettiner Bund der freien Künste über „Das deutsche Lied seit Schubert" möchte ich noch berichten. Aeußerst fesselnd schilderte der Vortragende, von Schubert ausgehend, über Mendelssohn, Franz, Brahms, Liszt, Hugo Wolf bis zu R. Strauß den Entwicklungsgang unseres reichen deutschen Liederschatzes und schloß mit den beherzigenden Worten: „Mit Deutschlands Macht wurde auch das deutsche Lied stark. Heute kann uns das Lied mit Dank zurückzahlen, indem es uns an seiner Kraft und seinem Reichtum teilnehmen und erstarken läßt." Julius Zarest.

*

Zeitz. Den wichtigsten Faktor unseres hiesigen Musiklebens bilden die Konzerte des städtischen Orchesters, dessen künstlerischer Leiter, Herr Kapellmeister Barth, es sich angelegen sein läßt, nur Gutes zu leisten. Gleich sein Antrittskonzert ließ erkennen, was sich mit unserem Orchester bei guten Proben leisten läßt. Zur Eröffnung der dieswinterlichen Saison fand eine Dante-Feier mit der Wiedergabe der Dante-Symphonie statt. Die einzelnen Partien dieses schwierigen Werkes waren gut ausgearbeitet, nur machte sich am Schlusse das Fehlen der weihevollen Orgelklänge bemerkbar, die durch das schwachklingende Harmonium nicht ersetzt werden konnten. Leider ließ der Besuch dieses sowie der beiden folgenden Konzerte recht zu wünschen übrig, was im Interesse der idealen Bestrebungen des Orchesters sehr zu bedauern war. Das erste Symphoniekonzert konnte die gehegten Erwartungen nur teilweise erfüllen. Das lag wohl neben dem Mangel an Proben an der schwachen Besetzung der Streichinstrumente sowie — was sich stets bemerkbar macht — an der mangelhaften Akustik des für Konzertzwecke wenig geeigneten Saales. Der Solist des Abends, Herr Konzertmeister Hinrichs (Breslau) hatte mit dem Violinkonzert d moll von Vieuxtemps einen vollen Erfolg. Wesentlich erfreulicher verlief das zweite Symphoniekonzert, das in einer glänzenden Wiedergabe von Regers Mozart-Variationen gipfelte. Herr Musikdirektor Barth hatte sich der Partitur in liebevoller Weise angenommen und verhalf ihr zu einer lebendigen, eindrucksvollen Wiedergabe. Daß daneben auch Brahms' D dur-Symphonie klangschön zu Gehör gebracht wurde, soll nicht unerwähnt bleiben. Else Pfeiffer-Siegel — von früheren Konzerten aufs vorteilhafteste bekannt — erntete mit je einer Gruppe Brahms- und Reger-Lieder wohlverdienten Beifall. Der dritte Konzertabend war modernen Meistern gewidmet. Wenn auch die Wiedergabe der aufgeführten Werke in technischer Hinsicht noch einigen Erdenrest trug, so müssen wir doch dem strebsamen Orchester und seinem dirigierenden Meister für diesen wohlgelungenen Abend unsere besondere Anerkennung aussprechen. Am beifälligsten wurde die Ouvertüre „Wie es euch gefällt" von Wetzler aufgenommen, während das Klavierkonzert von Weismann — von Otto Weinreich meisterhaft vorgetragen — infolge seiner Länge etwas ermüdete. Die Symphonie von Schmidt beschloß den Abend mit kraftvollen Harmonien. — Neben den Konzerten des Stadtorchesters möchte ich an dieser Stelle noch auf die Aufführungen des Konzertvereins zu sprechen kommen. Der Mangel eines eindrucksvollen Anfangskonzertes machte sich hier ganz besonders fühlbar. Sowohl der Sonatenabend von W. Davisson und F. v. Bose als noch in stärkerem Maße der Lieder- und Duette-Abend von St. Kaposi und Else Schulz-Dornburg ließen ungetrübte Freude am Musizieren nicht aufkommen. Erst das an dritter Stelle stattfindende Orchesterkonzert mit Werken von Reger und Dvorak war imstande, allen Wünschen der Musikfreunde gerecht zu werden. Das städtische Orchester erbrachte bei dieser Gelegenheit von neuem den Beweis seiner Leistungsfähigkeit bezüglich

der Ausführung schwieriger moderner Werke. Als Solist wirkte Oswin Keller aus Leipzig mit und zeigte seine Kunst am vorteilhaftesten von der technischen Seite mit einem brillanten Vortrage von Liszts Es dur-Klavierkonzert, während er als Chopin-Interpret weniger erwärmen konnte. — Das neue Jahr brachte in musikalischer Hinsicht einen recht verheißungsvollen Anfang. Herr Kapellmeister Barth hatte beim vierten Symphoniekonzert ein auserlesenes Programm von Werken älterer Meister aufgestellt, welche seltener zu hören sind. Stellte auch die technische und musikalische Ausführung der vorgetragenen Stücke recht bemerkenswerte Leistungen des Orchesters dar, so ermüdete das Programm doch etwas infolge allzugroßer Reichhaltigkeit. Ob das Auftreten von zwei Solisten erforderlich war, glaube ich wohl verneinen zu können. Herr Konzertmeister Mangold trug die stets ansprechende Gesangsszene von Spohr meisterhaft vor und erntete lebhaften Beifall, während uns Frl. Tietge (Magdeburg) mit Liedern eines fahrenden Gesellen von Mahler erfreute, leider aber ohne die gerade hier so charakteristische Orchesterbegleitung. — Infolge plötzlicher Erkrankung des Herrn Kapellmeister Barth übernahm beim fünften Symphoniekonzert Professor Laber (Gera) die Leitung des Orchesters. Dieses Konzert wurde von mancherlei Mißgeschick beeinträchtigt. Infolge Verkehrsstreiks mußte die notwendige Verstärkung ausbleiben, desgleichen der Solist Professor Julius Klengel. Professor Laber entledigte sich seiner schwierigen und undankbaren Aufgaben mit Energie und Umsicht und wurde lebhaft begrüßt. Zum Gedächtnis des unvergeßlichen Arthur Nikisch erklang dessen Lieblingswerk Tschaikowskys sechste Symphonie, für diesen Fall besonders glücklich gewählt. Weniger glücklich war der zweite Teil des Programms zusammengestellt mit Werken von Wagner, die auch technisch manche Mängel aufzuweisen hatten. — Einen wohlgelungenen Konzertabend brachte der Konzertverein mit seiner vierten Aufführung. Drei Leipziger Künstler — Margarete Peiseler-Schmutzler, Oskar Laßner und Hans Belz — wirkten hier in seltener Harmonie zusammen und wußten mit ihren Vorträgen rauschenden Beifall der begeisterten Zuhörer auszulösen, der insbesondere dem jungen und erfolgreichen Pianisten Belz zuteil wurde.

Rudolf Winter.

Zeitschriftenschau

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig.

4. Jahrgang, Heft 7: „Briefe von Brahms an Ernst Frank" von Alfred Einstein. (Erste Veröffentlichung eines umfangreichen, sehr interessanten Briefmateriales.) — „Der große Takt" und die Analyse der c moll-Symphonie von Beethoven, von Theodor Wiehmayer.

Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin.

49. Jahrgang, Heft 17: „Künstlerwünsche", Vorschläge zur Verbilligung der Konzertunkosten, von Theo Reimer. — Heft 18: „Futuristen-Dämmerung", ein „offener" Brief und sein Widerhall von Adolf Diesterweg. — Heft 20: „Der Schutzverband der deutschen konzertgebenden Behörden und Vereine" von Rudolf Siegel. — Heft 21/22: „Die Zukunft der deutschen Tonkunst" von Dr. Heinz Pringsheim. — „Raff, Bülow und die Frühlingsboten" von Paul Marsop. — „Konzertorganisation" von Dr. iur. Karl Dingeldey. — Heft 23: „Darf der Dirigent ein Improvisator sein?" von Rudolf Cahn (Speyer).

Kirchenmusikalische Blätter, Nürnberg.

3. Jahrgang, Heft 9/10: „Einiges für die Praxis des Organisten" von Seemann.

Monatshefte für katholische Kirchenmusik.

4. Jahrgang, Heft 2: „Felix Draeseke, ein Großmeister kirchlicher Tonkunst" (Requiem für fünf Gesangstimmen a cappella) von Georg Seywald. — Heft 3: „Die Technik des Bruckner-Stils" von Felix Oberborbeck. „Automatische Pedalregisterumschaltung" von Joh. Schmidt. — Heft 4: „Die Technik des Bruckner-Stils" von Felix Oberborbeck.

Musikpädagogische Blätter, Berlin.

65. Jahrgang, Heft 7/8: „Unsere Zukunft", eine Suite von Betrachtungen von Hans F. Schaub. — „Pädagogische Streiflichter" von Fritz Vogel. — Heft 9/10: „Leitsätze und Richtlinien für die praktische und theoretische Schulung des musikalischen Gestaltens und Wissens innerhalb der Ausbildung zum Musiklehrberuf" von Justus Hermann Wetzel. — „Betrachtungen über Musikpflege und Musikerziehung unserer Städte" von W. Schaun.

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln.

23. Jahrgang, Heft 21/22: „Deutsche Musik" von Gerhard Tischer.

Signale für die Musikalische Welt, Berlin.

80. Jahrgang, Heft 18: „Zur sozialen Stellung des Musikers" von Heinrich Knödt. — Nr. 19: „Erneuerung des Balletts" von Ferdinand Scherber. — „Die Hauptlinien der musikalischen Gegenwart in Skandinavien" von Fritz Crome. — „Der Ton als materialisiertes Raumbild" von Karl Westermeyer.

Zeitschrift für Musik, Leipzig.

89. Jahrgang, Heft 9/10: „Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks" von Willi Kahl. — Heft 11: „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann" von Bruno Golz. — „Hoffmanns Leipziger Intermezzo" von Walter Lange. — „Mozarts Orgienarie (Champagnerarie) im Don Juan" von Alfred Heuß.

Musikalischer Kurier, Wien.

4. Jahrgang, Aprilheft: „Der Konzertbetrieb im bolschewistischen Rußland" von Robert Pollak.

Musikpädagogische Zeitschrift, Wien.

12. Jahrgang, Heft 2: „Randglossen des jungen Beethoven" von S. Bondi.

Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien.

10. Jahrgang, Heft 3/4: „Die thematische Entwicklung in Anton Bruckners fünfter Symphonie" von Armin Knab.

Der Auftakt, Musikblätter für die tschechoslowakische Republik, Prag.

2. Jahrgang, Heft 5—6: „Mozart und die Totensequenz" von Gerhard von Keußler. — „Das Stammbuch eines Komotauer Kunstpfeifers" von Robert Haas. — „Vierteltonmusik" von Alois Hába.

Le Ménestrel, Paris.

84. Jahrgang, Heft 18: „Rossini und die Kirchenmusik" von H. de Curzon. — Heft 19/20: „Der Orient und die Zukunftsmusik" von E. C. Grassi. — Heft 23: „Massenet" von A. Boschot.

Musical Times, London.

Nr. 951 vom 1. Mai 1922: „Protection for critics" von E. Newman. (Gegen die literarische und geschäftliche Ausnützung der geistigen Erzeugnisse des Kritikers. Verdient auch in Deutschland Beachtung!) — „Zoltan Kodály" (ungarischer Komponist der modernen Richtung) von Cecil Gray. — „Die Gundel-Abschriften Christopher Smiths" von v. d. Straeten. — „Die Musik unter den Bolschewisten" von C. D. Graham.

Il Pianoforte (Rundschau für musikalische Kultur), Turin.

Jahrgang III, Nr. 4: „Ueber die Oper", Versuch einer Vorrede zum Dr. Faust von Fer. Busoni. — „L'intenzione e l'arte", Gedankenreiche Abhandlung über Verquickung von Musik und Weltanschauung (Wagner) von A. Pompeati. — „Béla Bartók" von H. D. Calvocoressi.

Kunst und Künstler

— Beim „II. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst", das unter dem Protektorate des Fürsten zu Fürstenberg am 30. und 31. Juli stattfindet, kommen folgende Werke zur Aufführung: Max Butting (Berlin), Quintett für Oboe, Klarinette und Streichtrio; B. van Dieren (London), Streichquartett (Uraufführung); Rudolf Dinkel (Schlierstadt), Fuga grotesca für Streichquartett (Uraufführung); Fidelio F. Finke (Prag), Streichquartett (Uraufführung); Hermann Grabner (Heidelberg), Triosonate für Violine, Viola, Klavier (Uraufführung); Paul Hindemith (Frankfurt), „Die junge Magd", Liederzyklus und Kammermusik Nr. 1 (Uraufführung); Ernst Krenek (Wien), Symphonische Musik für 9 Soloinstrumente (Uraufführung); Reinhold Laquai (Zürich), Sonate für Klarinette und Klavier; Felix Petyrek (Berlin), Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier; Edmund Schröder (Berlin), Michelangelo-Lieder (Uraufführung); Jürgen von der Wense (Warnemünde), Lieder (Uraufführung); Richard Zöllner (Berchtesgaden), Quintett für Klarinette, 2 Violinen und 2 Violoncelli (Uraufführung). Anmeldungen zur Beteiligung werden baldmöglichst erbeten an die „Musikabteilung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen".

— C. M. v. Webers „Euryanthe" hat in der Bearbeitung des Marburger Universitätsprofessors Dr. Stephani in einer stilisierten Inszenierung Emil Vanderstettens und unter musikalischer Leitung Ferd. Wagners an der Dortmunder Oper großen Erfolg gehabt.

— Kapellmeister Robert Heger, der einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Weimar erhalten hatte, zum erbetenen Zeitpunkt jedoch nicht freigegeben werden konnte, verbleibt im Verbande der bayerischen Staatsoper.

— Dr. Rudolf Siegel ist aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Krefelder Konzertgesellschaft von der Stadt Krefeld zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

— Der rührige Solinger Musikdirektor Heinrich Boell, nebenbei ein ausgezeichneter Orgelspieler, hat in der verflossenen Spielzeit

neben bekannten älteren Werken Regers Suite im alten Stil, Robert Kahns „Sommerabend" (für Chor, Solostimmen und Klavier), H. Lemachers Streichquartett in b moll und als Erster Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" in der Bearbeitung für zwei Klaviere aufgeführt.

— Prof. Max Fiedler, dem städtischen Musikdirektor in Essen, ist anläßlich der Brahms-Woche die selten verliehene silberne Ehrenplakette der Stadt Essen überreicht worden.

— Der Bochumer Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg ist eingeladen worden, in München Aufführungen des „Fidelio" und der „Walküre" zu dirigieren.

— Kapellmeister Georg Széll am hessischen Landestheater in Darmstadt ist zum Nachfolger Kleibers als Erster Kapellmeister an die Vereinigten Stadttheater in Düsseldorf verpflichtet worden.

— Die Bach-Gemeinde in Frankfurt a. M. hat den Leiter des Cäcilien-Vereins, Kapellmeister Dr. Temesváry, für die nächsten drei Jahre als Dirigenten verpflichtet.

— Kapellmeister Bernhard Bischoff in Nürnberg bewies in dem Beethoven gewidmeten dritten klassischen Zykluskonzert wieder seine tüchtige Dirigentenbegabung.

— Mathieu Neumann, Düsseldorf, hat eine Operette „Die verbotene Frucht" vollendet, deren Libretto der Düsseldorfer Schriftsteller Eduard Czwoydzinski verfaßt hat.

— Die Komponisten W. v. Baußnern in Frankfurt a. M., Paul Graener in Leipzig, Ewald Straeßer in Stuttgart sind zu ordentlichen Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste, Sektion für Musik, ernannt worden.

— Hans v. Wolzogen und Houston Stuart Chamberlain sind anläßlich des 40jährigen Gedenktages der Eröffnung der Bayreuther Festspiele zu Ehrenbürgern der Stadt Bayreuth ernannt worden.

— Hugo Kaun ist als Lehrer für Komposition an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin berufen worden.

— Paul Ertels Oper „Hero und Leander" wird in der nächsten Spielzeit in Nürnberg zur Uraufführung kommen.

— Neue Lieder Dr. Hermann Grabners errangen sich in Heidelberg durch Else Kempf einen starken Erfolg. Der Akadem. Gesangverein wird Hermann Grabners Werken einen eigenen Abend widmen.

— Hans Schink, ein Schüler von Joseph Haas, brachte in einem eigenen Kompositionsabend dreistimmige Frauenchöre, Lieder, Klaviervariationen und ein Streichquartett mit Erfolg heraus. Die aufs Lyrisch-Idyllische gerichtete Begabung Schinks zeigte sich am besten in den ausgezeichneten Stormliedern, die inzwischen auch in Dresden herausgekommen sind.

— Das Oratorium „Barabbas" von Leo Kieslich wird der Spitzersche Männergesangverein in Breslau, dem ein Frauenchor und Orchester angeschlossen ist, zur Uraufführung bringen.

— Der Pianist Kurt Schubert ist vom Kultusministerium in Berlin zum Professor ernannt worden.

— Der Pianist Edmund Schmid, seit zehn Jahren erster Lehrer am Konservatorium der Musik zu Hamburg, ist infolge künstlerisch-pädagogischer Differenzen mit dem Direktorium aus dem Lehrerkollegium ausgeschieden. Die Anstalt verliert damit nicht nur ihren angesehensten Lehrer, sondern auch ihren seit Jahren vorbestimmten zukünftigen künstlerischen Leiter.

— Alfred Pellegrini, der bekannte Dresdner Tonkünstler, wurde in Anerkennung seiner Verdienste während des Krieges um das Rote Kreuz und die Kriegshilfe durch die Verleihung der Deutschen Ehrendenkmünze ausgezeichnet.

— In Wiesbaden hat der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" sein 50jähriges Bestehen gefeiert. Er gehört zu den vornehmsten Konzertinstituten der Stadt und hat von jeher sich ausschließlich der Pflege der Kammermusik und Liedkunst gewidmet — zumeist unter Mitwirkung hervorragender auswärtiger Kräfte. Die jetzige Jubelfeier brachte an fünf Tagen je zwei Festkonzerte (vormittags und abends): alle zehn hatten begeisterten Beifall und zahlreichen Zuspruch gefunden. Die historische Entwicklung der deutschen Kammermusik und des deutschen Liedes: diese Idee lag dem Programm der Konzerte zugrunde. Von Händel und Bach bis auf Brahms, Strauß, Reger usf. fehlte keiner der berühmten Meister der klassischen, romantischen und neueren Periode. Die Kerntruppe der Ausführenden bildete das Leipziger Gewandhaus-Quartett, denen sich der Leipziger Klarinettist Schreinecke und die Wiesbadner Künstler Brückner (Cello), Himmer (Horn), Danneberg (Flöte), Fischer (V.ola) und Mannstädt (als Klaviermeister und -begleiter) anschlossen. Mozarts D dur-Quartett mit Flöte, Beethovens cis moll-Quartett und G dur-Violinsonate, Brahms' Horntrio und G dur-Sextett, und Regers giganteskes Klarinettenquintett Op. 146 waren vielleicht die Höhepunkte der kammermusikalischen Darbietungen. Frau Erler-Schnaudt, als berufene Meistersingerin, sang Lieder von Mozart bis hin zu Hugo Wolf und Reger und Strauß. Ihr Vortrag ernster Lieder von Schubert und der „Vier ernsten Gesänge" von Brahms hinterließ besonders tiefgehenden Eindruck. O. D.

— In Olsberg-Bigge (Westf.) fand in Verbindung mit einem Volksmusikfest eine Gedenkfeier für Karl Storck statt, an der Thea Cosack (Alt), Ludwig Matern (Tenor), Julius Gleixner (Bariton) und J. Hatzfeld mitwirkten. Musikdirektor Georg Nellius hatte die Leitung der Chöre und die Begleitung der Solisten.

— Das Berliner Philharmonische Orchester feierte sein 40jähriges Bestehen in drei großen Festkonzerten. Furtwängler, Prof. Georg Schumann und Prof. Richard Hagel, der ständige Dirigent, waren die Leiter der drei Abende, deren Programme mit Brahmsschen und Beethovenschen Werken bestritten wurden; die Liedertafel und der Chor der Singakademie hatten sich in den Dienst der Sache gestellt. Die Geschlossenheit des Orchesterklanges, die stets gerühmte willige Fügsamkeit traten unter den verschiedenen Dirigenten wieder in die Erscheinung und verhalfen dem in einem anstrengenden Konzertwinter schwer geprüften Orchester doch zu einem glänzenden Erfolg. Mit jugendlicher Frische überboten sich die Philharmoniker an diesen drei Festtagen in allen ihren Tugenden. L. B.

— Die zu Beginn des Jahres 1822 unter dem Einflusse der berühmten Liedertafel Zelters gegründete Münstersche Liedertafel blickt auf ihr hundertjähriges Bestehen zurück.

— In Rottenburg (Württ.) kam die Missa choralis von Franz Liszt unter Leitung von Domchordirektor Ottenwälder durch den Domchor dank monatelanger, sorgfältiger Einstudierung zu fortreißender Aufführung.

— Der Verein für Chorgesang in Blankenburg a. Harz brachte unter Leitung Willy Starcks Herzogenbergs „Deutsches Liederspiel" zur Aufführung. Chor und Solisten (Anni Quistorp und Paul Bauer) waren um eine restlose Wiedergabe des Werkes erfolgreich bemüht.

— Kammersänger Rüdiger verläßt nach Ablauf dieses Spieljahres das Dresdner Staatstheater, um sich ganz seinen heiteren Abenden zu widmen. In Berlin hatte der Künstler kürzlich einen so starken Erfolg, daß er sofort für eine Serie von heiteren Abenden engagiert wurde.

— Konzertsänger Lothar Leßig (Chemnitz) ist als lyrischer Bariton an das Landestheater Karlsruhe verpflichtet worden.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— „Der Mann im Mond", die neue komische Oper von Brandts-Buys, ist am 18. Juni in der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung gelangt.

— Beim diesjährigen Tonkünstlerfest in Düsseldorf ist die dreiaktige dramatische Ballade „Anneliese" von Karl Ehrenberg (Text vom Komponisten nach Andersen) mit großem äußerem Erfolg uraufgeführt worden.

Konzertwerke.

— Ein Konzert in d moll für Orgel und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmund) hat Wilh. Sieben zur Uraufführung gebracht. Das Werk wurde bereits zu Aufführungen in Essen, Bochum, M.-Gladbach und Solingen angenommen.

— An einem am 27. Mai d. J. im Rahmen der Grazer Urania veranstalteten Kompositionsabend Roderich v. Mojsisovics kam u. a. ein Streichquartett in G dur Op. 33 aus dem Manuskript zur Uraufführung. Eigenartige thematische Erfindung, interessante Harmonik und formaler Aufbau von Schwung und wohltuender Knappheit sind entschiedene Vorzüge des Werkes. Besonders sei das kapriziös gestaltete, wienerisch-melodiöse Scherzo hervorgehoben. Komponist und Spieler hatten vollen Erfolg. C. B.

— Arno Landmann (Mannheim) hat seine neue Orgelsonate (Orgelsymphonie) b moll zur Uraufführung gebracht.

— Ein Streichquartett in C dur von Dr. Julius Kopsch hatte bei seiner Oldenburger Uraufführung starken Erfolg.

Unterrichtswesen

— Den Regierungen, sowie den musikalischen Fachorganisationen ist unter dem 3. Mai 1922 ein Erlaß des Ministers für Wissenschaft, Kunst- und Volksbildung zugegangen, der die Regierungen anweist, eine laufende Uebersicht über das Gesamtgebiet des privaten Musikunterrichts in die Wege zu leiten. Der Erlaß verfügt vorläufig die Meldepflicht für alle Konservatorien und Musikschulen (einschließlich die Stadtkapellen, die Lehrlinge ausbilden), ferner für alle Einzellehrer und Lehrerinnen. Von der Meldepflicht werden auch beamtete Personen betroffen, die den Musikunterricht nur nebenberuflich ausüben. Die einzelnen Regierungen werden sobald als möglich die Aufforderung zur Anmeldung erlassen. Allen nicht organisierten Musiklehrern wird tunlichst empfohlen, die Anmeldung gewissenhaft auszuführen, da bei Unterlassung der Meldung oder nicht rechtzeitiger oder unvollkommener Meldung die weitere Erteilung von Unterricht versagt werden kann. Für die Mitglieder aller den „Vereinigten musikpädagogischen Verbänden" angeschlossenen Organisationen kann die Anmeldung durch die Verbandsleitung bewirkt werden. Der Erlaß gibt den musikpädagogischen Organisationen anheim, zur Erleichterung der erstmaligen Aufstellung der Verzeichnisse, für ihre Mitglieder die Anmeldung in Form von Listen zu bewirken. (Dieser Erlaß über die Meldepflicht der Musiklehrer bedeutet einen starken, erfreulichen Schritt vorwärts auf dem Wege zur gesetzlichen Regelung des Unterrichtswesens. Die Schriftleitung.)

Vermischte Nachrichten

— Der Künstlerdank Clauß-Rochs-Stiftung veranstaltet ein Preisausschreiben für Kammermusikwerke (Streichquartett, Klaviersonate, Violinsonate). Das beste Werk jeder Gattung wird mit 1500 Mk. prämiiert. Bewerber müssen Schlesier sein. Schlußtermin für die Einreichung 1. September 1922. Nähere Bedingungen sind durch die Geschäftsstelle Breslau 5, Agnesstr. 7/9, unter Beifügung von 2 Mk. Porto zu erhalten.

— Eine Heinrich-Schütz-Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch praktische Neuausgaben, Aufführungen und Schriften für das Schaffen des größten deutschen Musikers vor Bach weiteste Kreise zu interessieren, ist unter Vorsitz von Prof. Otto Schmid in Dresden gegründet worden.

— Die für 1923 angekündigten Wagner-Festspiele werden erst 1924 stattfinden, dagegen wird 1923 schon mit den Proben begonnen werden.

— Ein Storm-Liederbuch. Um alle volkstümlichen Vertonungen der Lyrik von Theodor Storm, die ungeordnet und verstreut, mit Klavier- oder Lautenbegleitung gedruckt und ungedruckt im Volke leben, einheitlich zusammenzustellen oder überhaupt ans Licht zu bringen, wird ein Storm-Liederbuch geschaffen, ähnlich dem Löns-Liederbuch (Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel). Ein Eichendorff-, Mörike-, Hesse-Liederbuch werden ebenfalls vorbereitet. Jede Mitarbeit wie Nachweis der in Frage kommenden Musikliteratur, der in Frage kommenden Verleger sowie Einsendung eigener Kompositionen begrüßen die Herausgeber Hanns Heeren und Karl Jürgens dankbar. Alle Anfragen, Briefe, Einsendungen sind (mit Rückporto) baldigst und nur an Herrn Karl Jürgens, Einbeck (Hannover), Langerwall 3, zu richten.

— Nach einer Pause von acht Jahren hat die Dalcroze-Schule in Hellerau bei Dresden wieder öffentliche Schulfeste veranstaltet, worin ein Ueberblick über ihre erzieherischen und künstlerischen Ergebnisse geboten wurde.

— Der „Allgemeine Deutsche Musikerkalender" (Dr. Richard Stern) wird mit „Hesses Deutschem Musikerkalender" vom neuen Jahrgang ab vereinigt werden. Alle Musiker, die in den Kalender aufgenommen werden wollen und noch keinen Fragebogen erhalten haben, mögen sich umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburgerstr. 38) wenden.

* * *

Zu unseren Bildern. Fritz Lubrich, Königlicher Musikdirektor, Sagan (Schlesien), Dozent für Kirchenmusik, geb. am 29. Juli 1862 in Bärsdorf Prov. Posen, widmete sich anfänglich dem Lehrerberufe, dann dem Studium der Musik, von 1882/84 Schüler des Konservatoriumsdirektors Prof. Adolf Fischer in Breslau, war von 1890 an Kantor und Organist in Peilau, 1899 in gleicher Eigenschaft und Musikinstitutsinhaber in Neisse (Oberschlesien), 1901—1904 Musiklehrer am Lehrerseminar in Kyritz, von 1904 bis jetzt am Lehrerseminar in Sagan. 1912 verlieh ihm die staatliche Milton-Hochschule Wiskonsins in Nordamerika die akademische Ehrenwürde eines „Doctor musicae" (Dr. mus.). Er veröffentlichte 14 Jahrgänge der Zeitschrift „Die Orgel", 26 Jahrgänge des „Schlesischen Blattes für evangelische Kirchenmusik", ferner „Kirchenmusikalisches Archiv, Sammlung gemeinverständlicher Vorträge", 23 Hefte, „Der Bach-Choralist", die „Choralharfe", „Choralgesangbuch für Männerchor", der „Kirchenchor", Op. 90, Sammlung leicht ausführbarer Festmotetten, ein „Hauschoralbuch", das „Schlesische Provinzial-Choralbuch", ein großes Orgelpräludienbuch „Soli Deo Gloria", eine Sammlung „Der angehende Choralpräludist", ein Liederbuch für das deutsche Volk unter dem Namen „Kamerad Lied" (Männerchor), Op. 109 „Luther-Harfe", Op. 110 „Lutherkantate", beides mehrstimmige Bearbeitungen von Luther-Liedern; Motetten, Chöre, Lieder usw. Seit 1920 ist er beauftragter Dozent für Kirchenmusik am evangelisch-theologischen Predigerseminar zu Naumburg am Queis. Sein selbstloses Wirken und Schaffen stand hauptsächlich im Dienste der Musica sacra.

* * *

Unsere Musikbeilage. Johannes Schanze, geb. 14. Mai 1889 in Dresden, Schüler des Freiherrl. v. Fletcherschen Lehrerseminars, empfing die ersten musikalischen Anregungen als Chorknabe des Frauenkirchenchors seiner Vaterstadt, in dem er auch zwei Jahre als Chorpräfekt wirkte. Schanze trat 1909 sein erstes Amt an als Volksschullehrer, wandte sich jedoch sehr bald dem freien Musikerberuf zu, zunächst als Volontär an der Dresdner Hofoper, dann lange Jahre als stellvertretender Chordirektor und Korrepetitor. Prof. Otto Urbach und Hofkapellmeister Kurt Striegler hatten hier die weitere Ausbildung übernommen. 1913 wurde Sch. Mitarbeiter an der neugegründeten Gesangsschule von Ernst v. Schuch und Minkowsky, wo ihm gemeinsame Arbeitsstunden mit dem unvergeßlichen Meister der Dirigierkunst wertvollste Anregung boten. Sch. trat zunächst mit Liedschöpfungen an die Oeffentlichkeit, für die sich das bekannte Künstlerehepaar Plaschke- v. d. Osten wiederholt mit großem Erfolge einsetzte. Die Dresdner Volkssingakadmie, der Sch. neben Johannes Reichert einige Jahre als Leiter angehörte, führte a cappella-Chöre auf und Fritz Reiner brachte im Januar 1918 den „Symphonischen Prolog" zur Uraufführung. Zwei Orchesterlieder für Bariton, die zum Liszt-Fest 1918 in Meiningen Kammersänger Plaschke zum erstenmal herausbrachte, wurden auch im Juni 1919 in Dresden aufgeführt. 1919 ging Sch. als I. Kapellmeister an das Landestheater Neustrelitz. In den von ihm geleiteten Symphoniekonzerten wirkten erste Solisten mit, unter denen sich Gustav Havemann durch die Uraufführung eines Capriccio für Violine mit Orchester für ein neueres Werk Schanzes einsetzte. — Constantin Brunck ist unsern Lesern kein Unbekannter mehr. — Leo Kießlich, geb. in Wiese am 15. 9. 82, besuchte in Breslau das Lehrerseminar und das Königl. ak. Institut für Kirchenmusik, Schüler von Dr. Emil Bohn in Breslau. K. lebt als Gesanglehrer und Chordirigent in Neustadt (O.-S.) und widmet sich vornehmlich der Komposition. Bereits im Alter von 14 Jahren komponierte er eine Messe für gemischten Chor, Streichorchester und Orgel. Schrieb bisher über 100 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (Konzertsänger Valentin Ludwig in Berlin hat Lieder in seine Programme aufgenommen), Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischte Chöre, 3 Messen, viele Marienlieder, Tantum ergo, Klavier- und Orchesterstücke, 2 Singspiele, 1 Ballett, 1 Hymnus für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester und 3 Oratorien.

Heft 20 erscheint als Sonderheft anläßlich des II. Kammermusikfestes in Donaueschingen.

*

Während der Redaktionsferien im August bitten wir Anfragen und Einsendungen jeder Art nach Möglichkeit zu unterlassen.

Die Schriftleitung.

☛ Bei der Post in Verlust geratene Hefte der „Neuen Musik-Zeitung" können nur gegen Einsendung einer Gebühr von Mk. 5.— für das Heft (einschließlich Porto) nachgeliefert werden. Seitens des Verlags erfolgt der Versand stets mit größter Sorgfalt. Die Adressen werden, nachdem sie ausgeschrieben, regelmäßig vor Abgang von zwei Personen an Hand der Versandliste verglichen, wodurch das Uebersehen eines Abonnenten völlig ausgeschlossen ist.

Schluß des Blattes am 15. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 6. Juli, des nächsten Heftes am 20. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 20

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 9.—, im Ausland Mk. 18.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 5—, im Kleinen Anzeiger Mk. 4—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Zum zweiten Kammermusikfest in Donaueschingen.

Mit einem wirklich großen Erfolg hatte das vorjährige, erste Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst abgeschlossen; ein Erfolg, der nicht nur in dem schönen, reizvollen und anregenden Verlauf der Donaueschinger Festtage, sondern auch in seiner tiefgehenden Auswirkung als ein bedeutendes künstlerisches Ereignis beruhte. Und dieses künstlerische Ereignis erschien um so reiner, als man fühlte, daß hier der Kunst ein von keinen geschäftlichen oder beruflichen Erwägungen getrübter Empfang in einem fern von allem großstädtischen Lärm und Getriebe gelegenen lieblichen Schwarzwaldort geboten wurde.



Fürst zu Fürstenberg.
Phot. Kühn & Hiz, Baden-Baden.

Man braucht kein in der deutschen Kultur- und Kunstgeschichte besonders Bewanderter zu sein, um zu wissen, daß sich die enorme Entwicklung in unserem geistigen und zumal in unserem künstlerischen Leben seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem wesentlichen Teil an den Fürstenhöfen vollzogen hat, wo die für ein Emporblühen wichtige Stetigkeit, Ruhe und Sicherheit der Entwicklung gewährleistet war. Diese Tatsache ist, wie man politisch auch immer denken mag, nicht hinwegzuleugnen; sie war eine der wertvollsten Grundlagen für unser künstlerisches Leben und für unseren künstlerischen Besitz, der sich durch seine über das ganze, weite Land deutscher Zunge verbreiteten Pflegestätten in so prächtiger Fülle, in so üppiger Viel- und Weitschichtigkeit herausbilden konnte. Wien, Mannheim, München, Dresden, Weimar, Meiningen sind ein paar unvergleichliche Namen solcher Kunstpflegestätten.

Anknüpfend an eine Tradition, die der Musik in Donaueschingen immer eine würdige Stätte bereitet hatte, — Haydns „Schöpfung" erklang hier zum ersten Male, Mozart und Liszt weilten hier, Konradin Kreutzer wirkte als Kapellmeister — hat der Fürst zu Fürstenberg das erste und nun auch dies zweite Fest ermöglicht — und wird hoffentlich auch die ferneren ermöglichen. Er schafft damit eine künstlerische und kulturelle Tat, für die ihm nicht genug gedankt werden kann. Denn es handelt sich hier bei den Donaueschinger Festen letzten Endes nicht einfach um ein paar Konzerte, die jungen Künstlern an die Oeffentlichkeit verhelfen sollen (das geschieht anderswo auch), sondern um eine I d e e, die — ich wage das ohne Uebertreibung zu sagen — von größter Wichtigkeit für die Weiterentwicklung der jungen deutschen Tonsetzer werden kann. Donaueschingen könnte, so seltsam und unwahrscheinlich das klingen mag, der geistige Sammelpunkt aller ernst zu nehmenden jungen Komponisten werden. Es könnte ein Programm (nicht „Schule" oder „Schema"), es könnte der Anreiz zu hohem Wollen und Streben werden, es könnte für die, die erfolgreich hier bestanden, ein leuchtender Schild werden, wie es einmal der Name Weimar war. Man werfe nicht ein, daß dort eben ein Franz Liszt als Strahlenpunkt alles an sich zog und mit seinem Glanz verklärte. Auch Ideen vermögen eine stark anziehende, sammelnde und strahlende Wirkung auszuüben. Die Idee, die hier die Geister binden und ihr Seelisches lösen soll, ist nichts anderes als das Ziel einer neuen, blühenden, von allem Spekulativen und Konstruktiven, von allem bloß Neuerungssüchtigen befreiten Tonkunst, einer Tonkunst, die aus innerem Zwang und nicht um irgendwelcher Probleme willen entstanden ist. Wie Donaueschingen, die S t a d t, uns aus den Großstädten heraus in die Natur führt, so möge Donaueschingen, die I d e e, die jungen Tonsetzer „zurück zur Natur" führen. Kein besserer Weg dazu, als über das Gebiet und in dem Gebiet der Kammermusik. — Die Oper ringt verzweifelt, die Fesseln des Wagnerschen Einflusses, die lastende Schwere seines „Gesamtkunstwerkes" abzuschütteln, ohne freilich bisher irgendwelche greifbaren Resultate oder nur bestimmtere Ziele, sofern sie nicht retrospektiv auf Mozart gerichtet sind, erlangt zu haben. Die Zeit der mit so viel Stolz

betitelten Stücke „Für großes Orchester“ ist, wenigstens für die uns bevorstehende Epoche, vorbei. Schon vor dem Krieg zeigte es sich, daß das künstlerische Ergebnis der Orchesterwerke mit der Steigerung der Ausdrucksmittel nicht mehr im Einklang stand, daß man nur mehr rein artistisch auf dem Rieseninstrument sich betätigte. Eine Luxuskunst, die niemandem zum Herzen sprach und die von dem natürlichen großen Wellenschlag aller künstlerischen Bewegung allmählich überholt und beseitigt worden wäre, wenn nicht der stärkere, brutalere Stoß geschichtlicher Ereignisse ihn beschleunigt hätte. Das Ineinandergreifen der politisch-geschichtlichen, kulturellen und künstlerischen Entwicklungen offenbart sich so vor unseren Gegenwartsaugen in auffälliger Weise: die Not zwingt, von den großen, für Druck und Aufführung heute viel zu kostspieligen Formen abzustehen und auf kleinere, einfachere Ausdrucksmittel zurückzugreifen, auf die eben auch die musikalische Entwicklung nach der übersteigerten, überhitzten, allzu pompös und äußerlich aufgemachten Musiziererei der letzten zwei Dezennien notwendig zurückgehen mußte. Die großen Formen hatten sich aus der klassischen Musik heraus gebildet; mit der Mannheimer Symphonie begannen sie ihren Siegeslauf. Und je mehr sich aus der homophonen Schreibweise ein harmonisches Gestaltungsprinzip entwickelte, das die Anhäufung der äußeren, klanglichen Mittel geradezu herausforderte, um so mehr wuchsen die Werke in die Breite zu ungeheuren Dimensionen, um so größer wurde das instrumentale Aufgebot, vor allem, seit auch in der durch Richard Wagner zur Vorherrschaft gelangten Oper der Orchesterapparat immer mächtiger sich entfaltete. Es ist auffällig, wie heute in der Orchesterkomposition das „Kammerorchester“ immer häufiger in Erscheinung tritt und wie da, wo beträchtlicher orchestraler Aufwand noch gefordert wird, die Dimensionen der Werke wesentlich zusammenschrumpfen; symphonische Werke in einem Satz zeigen auch hier die Beschränkung an. Da aber die zeitgenössische Musik klar erkennbar von der homophon-harmonischen Satzweise wegdrängt und (auch ein Zeichen der ewigen Wellenbewegung in allem künstlerischen Geschehen) wieder zu einer linear gerichteten Schreibart, zur polyphonen Kunst strebt — ohne darum freilich die Bereicherung der harmonischen Ausdruckswelt zu verleugnen — erledigen sich naturgemäß Formen, die durch ihren komplizierten Apparat und ihre nur „füllenden“ Stimmen das Eigenleben der einzelnen „Linien“ im mehrstimmigen Satz beeinträchtigten. So kommt man wie von selbst zurück auf die edelste, reinste und schönste Form allen Musizierens: die Kammermusik. Sie verträgt weder falschen Aufputz noch künstliche Mache; wie weit einer seelische Werte zu geben vermag, wie weit einer Künstler und Könner in seinem Fach ist, das erweist sich in ihr mit schonungsloser Offenheit.

Und so muß man die Fortführung der Kammermusikfeste in Donaueschingen aufs wärmste und innigste begrüßen, denen von Herzen dankbar sein, die um ihr Zustandekommen und ihre Einrichtung bemüht waren und sind, vor allem dem hochherzigen Fürsten zu Fürstenberg, dann der Gesellschaft der Musikfreunde, den gastfreundlichen Einwohnern und noch besonders dem Arbeitsausschuß (Heinrich Burkard, Eduard Erdmann und Joseph Haas), der mit vorbildlicher Sorgfalt, Unvoreingenommenheit und Liebe zur Sache die künstlerische Arbeit besorgte, — und wünschen, daß diese Veranstaltungen unsrer jungen ringenden Kunst erhalten bleiben.

Und nun haben die Tonsetzer das Wort.

Hugo Holle.

Zum Donaueschinger Programm.

Ernst Krenek,

geboren 23. August 1900 in Wien. Studien von 1916 bis 1921 bei Franz Schreker, seit 1920 in Berlin, jetzt selbständig.

Werke: Op. 1: Zwei Klavierstücke (1917); Op. 2: Klaviersonate (gedruckt, Univ.-Edition) (1919); Op. 3: Violinsonate



Ernst Krenek.

(1919); Op. 4: Serenade (beim letzten Kammermusikfest in Donaueschingen aufgeführt) (1919); Op. 5: Fünf Sonatinen (1920); Op. 6: I. Streichquartett (gedruckt, Univ.-Ed.) (1921); Op. 7: I. Symphonie (1921); Op. 8: II. Streichquartett (1921); Op. 9: Lieder (Nr. 1 im „Anbruch" gedruckt (1921); Op. 10: Concerto grosso (1921); Op. 11: Symphonische Musik für 9 Soloinstrumente (1922); Op. 12: II. Symphonie (1922). Augenblicklich arbeite ich an einem Klavierwerk.

Der Bau der „Symphonischen Musik" in zwei Sätzen ist ganz unkompliziert und beim Hören durchaus verständlich, so daß sich meiner Ansicht nach eine Analyse erübrigt.

Richard Zoellner.

Am 16. März 1896 wurde ich zu Metz geboren. Früh konstatierte man, nach kleinen Versuchen, kompositorische (überhaupt musikalische) Begabung, deren Entwicklung aber während der Gymnasialzeit sehr unterdrückt wurde zugunsten anderer Interessen. Mit 18 Jahren studierte ich in München Philosophie (acht Semester), gab aber schließlich das Studium auf, um mich, der ich vor allem noch pianistisch sehr „hoffnungslos" war, ganz der Musik zu widmen. Mitten in das Studium fiel meine Militärzeit; ihr verdanke ich in Form innerer Konflikte viel Erlebnis, von dem ich jetzt noch zehre.

Mein musikalisches Studium begann ich bei Franz Rau, Kapellmeister am Nationaltheater in München, der auch mein Lehrer im Klavierspiel, Korrepetieren und Dirigieren wurde. Ihm danke ich vor allem eine durchsichtige und selbständige Stimmführung (Prinzip der Linearität). Nachdem ich mir dann ein halbes Jahr als Autodidakt selbst weitergeholfen hatte, setzte ich bei Paul Graener mein Kompositionsstudium fort. — Meine Vorliebe unter den Meistern gehört Bach (dem analog erhielt ich stärksten Eindruck, als ich mit der christlichen Mystik Eckarts bekannt wurde).

Ich lebe mit meiner Frau in Berchtesgaden, fast nur als Schaffender — Herz und Auge breiten Eindrücken einer erhabenen Natur geöffnet. Außer in München, wo ich als Dirigent vier Orchesterkonzerte erfolgreich geleitet habe, sind Werke von mir bis jetzt hauptsächlich in Gera und Zürich aufgeführt worden.

Meine Kompositionen sind noch Manuskript geblieben, außer der Kammersymphonie, die bei Hug & Co. in Leipzig erscheint. Ich habe u. a. geschrieben: Zwei „Musiken" für Orchester, eine kleine Kammersymphonie für Streicher, „Liebesode" für Kammerorchester, neun Lieder mit Klavierbegleitung, „Wandlungen eines eigenen Themas" für großes Orchester, „Zwei religiöse Sätze für Quartett", Streichquartett (noch in Arbeit), Quintett (in einem Satz) für zwei Violinen, zwei Violoncelli und Klarinette.
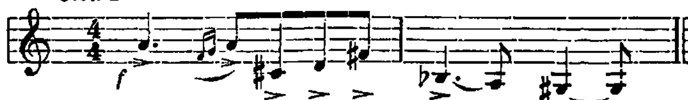
Quintett für zwei Violinen, zwei Violoncelli und Klarinette (in einem Satz).

Das Quintett hat folgende Hauptgliederung (kombinierte Form):

a) Hauptteil (Allegro moderato): Exposition zweier Keimmotive — teils variierende Verarbeitung dieser Gedanken — Durchführung.

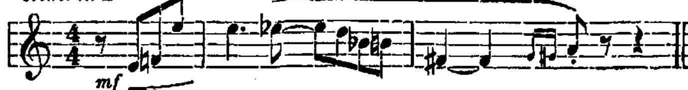
Allegro moderato

Viol. I



gleich darauf:
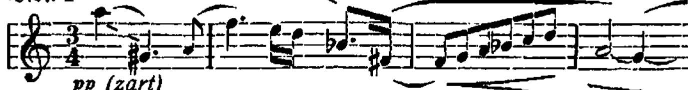
Klar. in B
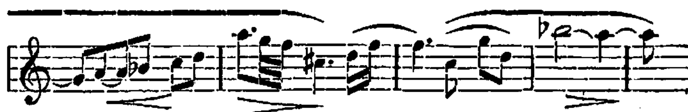


b) Mittelsatz (einthemig), Episode:

Adagietto

Viol. I





b) Konzentrierte Reprise von a) und Coda (Vivace).



Richard Zoellner.

Edmund Schröder.

Bin 1882 zu Berlin geboren. Mit 18 Jahren widmete ich mich der Musik. War 2½ Jahre Theorieschüler von Prof. Philipp Scharwenka. Besuchte 3½ Jahre die Königl. Hochschule, woselbst ich Schüler von Heinrich v. Eyken war. Später gefördert durch Prof. Dr. Max Reger und ganz besonders durch Dr. Karl Storck, dem ich auch die erste Veröffentlichung meiner Lieder im „Türmer" verdanke.



Edmund Schröder.

Erschienen sind bisher: 3 Lieder Op. 3 (Ries & Erler, Berlin); 2 Lieder im Volkston (A. Glaß, Berlin); 14 Lieder (ebenda, Kommissionsverlag); 8 Lieder von M. Greif (Continental-Verlag, Berlin); 5 Lieder von N. Lenau (ebenda); 5 Gesänge des Michelangelo (ebenda). An ungedruckten Arbeiten habe ich: 3 Klaviertrios, 1 Suite für Cello und Klavier, 7 Duos für Violine und Klavier, 3 Stück für Fagott und Klavier und etwa 80 Lieder.

Rudolf Dinkel.

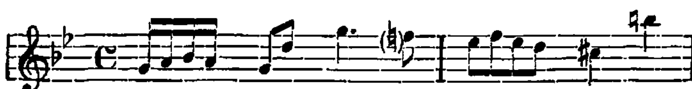
Geboren 17. Februar 1895 in Heidelberg als Sohn eines Arbeiters. Volksschulbesuch. Erste musikalische Versuche als Autodidakt. Lehrerseminar. Dann Lehrer auf dem Land. Mein eigentliches Musikstudium (Musiktheorie) begann ich 1920 bei Dr. H. Grabner (Heidelberg); wurde aber mitten in meiner Ausbildung auf ein Dorf (75 Kilometer von Heidelberg entfernt) versetzt, trotz Hinweisen auf mein Studium, so daß ich dasselbe nur unter den schwierigsten Verhältnissen fortsetzen konnte. Ein Jahr nach Beginn meines Studiums erste öffentliche Aufführung eines eigenen Werkes: Präludium und Fuge in h moll (9. Januar 1921). Zurzeit mit größeren Werken: Orchestervariationen, Große Messe in F für Chor, Orgel und Orchester, beschäftigt. — Mein Aufenthaltsort ist Schlierstadt, Amt Adelsheim (Baden).
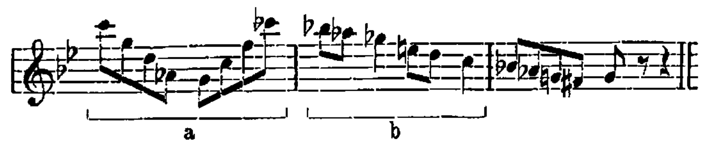
Fuga grotesca.

(Streichquartett. — Beendet 3. Februar 1922.)

„Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man — Auf, laßt uns den Geist der Schwere töten!"
Zarathustra-Nietzsche.

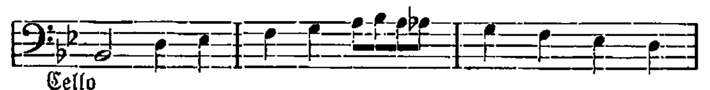
Die Doppelfuge beginnt mit einem bizarren Thema (g moll) in der 1. Geige:





2. Geige, Bratsche und Cello bringen zunächst weitere Einsätze des I. Themas. In den späteren Durchführungen gewinnen besondere Bedeutung das eigensinnige Quartenmotiv (a) und das robuste Ganztonleitermotiv (b), durch welche die jeweiligen Durchführungen einen tonal unbestimmten, irrenden Abschluß erhalten. —

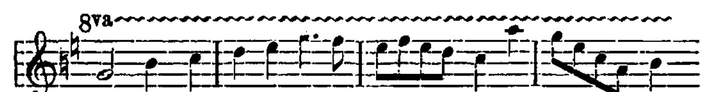
Diesem erregten ersten Teil tritt als Gegensatz ein getragener, melodiöser Teil gegenüber, dem folgendes Thema (B dur!) zugrunde liegt:





Dieses II. Thema wird von den andern Instrumenten regelrecht durchgeführt. Dazwischen flackern scharfe Zitate aus dem I. Thema (Motiv b). Schrill und spöttisch setzt sich in markantem Rhythmus das Motiv b in Verkleinerung durch alle Stimmen fort und führt in machtvoller Steigerung *ffff* zur Dominante von g moll.

Im dritten Teil erfolgt Kombination beider Hauptthemen, aus der sich die Violine mit einem neuen Thema, gebildet aus Teilen der beiden Hauptthemen, befreiend aufschwingt:



Es bildet neben der diatonischen Tonleiter die Grundlage für den weit ausgesponnenen Schlußteil der Fuge, die in breitem C dur *pppp* expansiv ausklingt.



Rudolf Dinkel.

Hermann Grabner,

geboren 12. Mai 1886 zu Graz, erhielt daselbst seine erste musikalische Ausbildung am Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereines in Violine, Klavier und Theorie und wurde Kompositionsschüler des bedeutenden steirischen Komponisten Leopold Suchsland, studierte daneben auf Wunsch seines Vaters die Rechtswissenschaften, worin er 1909 promovierte. 1910 trat er als Schüler Max Regers (Komposition) und Hans Sitts (Dirigieren) in das Leipziger Konservatorium ein, wo er nach zweijähriger Studienzeit für seine Prüfungswerke (ein Streichtrio und ein Konzert für Violine, Viola und Orchester) den Nikisch-Preis erhielt. 1912 übersiedelte er nach Meiningen als Assistent Max Regers und wurde 1913 als Erster Theorielehrer an das Konservatorium in Straßburg i. Els. berufen. Nachdem er den Weltkrieg im Dienste der österreichischen Armee mitgemacht hatte, ließ er sich nach seiner 1918 erfolgten Vertreibung aus dem Elsaß in Heidelberg nieder und wirkt gegenwärtig als Erster Lehrer für Theorie und Komposition an der



Hermann Grabner.
Hofphotogr. E. Gottmann, Heidelberg.

Hochschule für Musik in Mannheim und an der Heidelberger Musikakademie. Außerdem ist er auch als konzertierender Bratschist tätig.

Von seinen Kompositionen seien neben zahlreichen Liedern und Chören insbesondere ein „Konzert im alten Stil" für drei Violinen (Verlag Grüninger, Stuttgart), Präludium und Fuge für Orgel, ein großes Chorwerk „Der 103. Psalm", eine Trauerkantate, ein Vorspiel für großes Orchester, Fünf Stücke für Violine und Klavier (Verlag Hochstein, Heidelberg), Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für großes Orchester, Präludium und Fuge für Streichquartett und eine Triosonate für Violine, Viola und Klavier erwähnt. Außerdem erschien auch eine Studie über „Regers Harmonik" im Verlage Halbreiter, München.

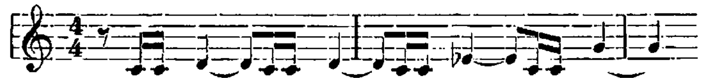
Triosonate für Violine, Viola und Klavier.

Viel früher als in der Sonate hat sich der Themendualismus in der Fuge durchgesetzt. J. S. Bach war sich der Ausdruckskraft dieses Steigerungsmittels wohl bewußt, wie wir aus seinen Doppelfugen des Wohltemperierten Klavieres und der Kunst der Fuge ersehen. Max Reger hat dann, den Wert der Themengegensätzlichkeit von der Sonate aus erfassend, sich derselben fast in allen seiner größeren Fugen bedient. Die bei Bach noch nicht scharf ausgeprägte Gegenüberstellung der beiden Themen wird bei ihm zum typischen Merkmal einer dreiteilig ausgebauten, scharf umrissenen Kunstform und ergibt in kolossaler Erweiterung das architektonische Riesengerüst, wie wir es in den Fugen der Hiller- und Mozart-Variationen, des 100. Psalmes und anderer Werke sehen. Sie wirken als ungeheure Kundgebungen kontrapunktischer Entfaltungskraft.

Wäre es möglich, dieser gewaltigen Form der Doppelfuge das Dramatische der dualistischen Sonate einzuhauchen, so ergäben sich neue Ausdrucksmöglichkeiten; auch eine gleichzeitige Steigerung des Inhaltes: denn die beiden Themen müßten dann selbständige Charaktere werden und das zweite Thema dürfte nicht nur ein ausdeutender Kontrapunkt des ersten sein.

So bot mir die alte Form der Triosonate (zwei Satzpaare: Grave — Allegro) einen brauchbaren Rahmen zur Verwirklichung dieser Idee und zugleich die Möglichkeit, den Höhepunkt des dramatischen Geschehens in den Schluß des vierten Satzes zu verlegen.

Der erste Satz, ein Präludium, dient der Exposition. Aus dunklen Abgrundtiefen wühlt sich das erste Thema empor:



das nach gewaltigem Sichaufbäumen in sich selbst versinkend wieder zusammenbricht.

Dann folgt unvermittelt ein feierlicher Choral als zweites Thema, zuerst von der Viola und dem Klavier intoniert:



Diese beiden Themen, erst beziehungslos nebeneinander hingestellt, beginnen in den nächsten Sätzen ihre Kräfte zu messen, ringen, kämpfen miteinander, bis endlich das erste Thema, geläutert und erlöst durch das zweite, sich siegreich durchsetzt.
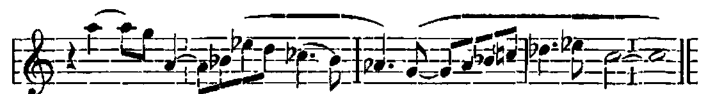
Nach dem leise verklingenden Präludium folgt die erste Doppelfuge. Sie beginnt mit einem neuen, lebhaften Thema:
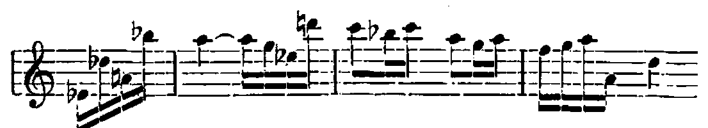




Erst später gesellen sich diesem die beiden Präludiumthemen dazu und tragen den dramatischen Konflikt in das leicht bewegte Tonspiel. Schrill, klirrend schließt das erste Satzpaar ab.

Dann folgt ein Adagio mit dem Anfangsthema



dem sich im weiteren Verlaufe noch eine ganze Reihe anderer Themengruppen anschließt. Als Höhepunkt schwingt sich das Choralthema in breiter Linie empor, und schon scheint es ihm zu gelingen, sein Gegenthema erlösend zu verklären, als die Violine allein das Schlußmotiv aufgreift und nach einem von stärksten Affekten durchsetzten Rezitativ das Thema der zweiten Doppelfuge anstimmt:





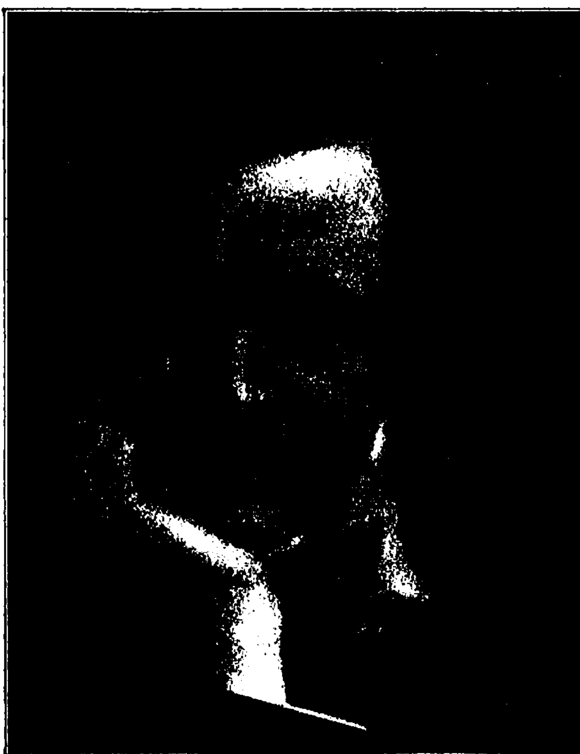
Es folgt im weiteren Verlauf der Choral, der erst in selbständiger Durchführung, dann kombiniert mit dem Fugenthema auftritt und in breiter Steigerung zum siegreichen Abschluß führt.

Bernard van Dieren.

Bernard van Dieren, 1884 in Holland geboren, kam erst nach seinem 20. Lebensjahr dazu, die Grundlagen der Tonkunst methodisch zu erlernen. Seine Begeisterung entzündete sich an den Werken der deutschen Klassiker. Daneben las er mit Eifer ältere deutsche theoretische Werke. In diese Zeit fällt die Entstehung einer Anzahl Lieder und kleinerer Instrumentalwerke, auch dramatischer Entwürfe zu deutschen Texten. Daneben beschäftigte er sich schriftstellerisch und veröffentlichte eine Reihe von Aufsätzen über Musik, Literatur, bildende Kunst und Philosophie, von denen einige, zusammengefaßt, als Buch oder Broschüre in englischer und holländischer Sprache erschienen. Von 1908 ab war Dieren einige Jahre als Zeitungskorrespondent und Kritiker in London tätig. In Berlin arbeitete er ein Jahr lang als Berichterstatter für englische Kunstzeitschriften. Hier fand er Gelegenheit, zeitgenössische deutsche Musik zu hören und mit deutschen Musikern in persönliche Berührung zu kommen. Häusliche Verhältnisse geboten jedoch die Rückkehr nach London, wo er seitdem wohnt.

Erst 1917 brachte ein Konzert, in welchem einige von Dierens Orchesterwerken unter seiner Direktion zu Gehör kamen, seinen Namen in weitere Kreise. Dieses Konzert legte den Grund zu starker, bis heute währender Opposition der englischen musikalischen Presse gegen Dierens Kunst.

Trotzdem kamen durch die Mithilfe einer kleinen Schar begeisterter Anhänger von Zeit zu Zeit in England und Amerika einige von van Dierens Kompositionen zur Aufführung. 1921 dirigierte Dieren in einem der Herbstkonzerte von Sir Henry Wood die Einleitung zu seinem Chorwerk „Les propous des beuveurs". Von den folgenden Kompositionen sind nur die sechs Skizzen für Klavier (in der Univ.-Edition) veröffentlicht. 1. Elegie für Orchester und Violoncello; 2. Belsazar für Chor und großes Orchester; 3. „Beatrice Cenci", Epilog für Orchester zu Shelleys Drama „The Cenci"; 4. Sechs Skizzen für Klavier (Univ.-Edit.), Toccata für Klavier, Zwölf Variationen über ein eigenes Thema für Klavier, Zwanzig Niederländische Weisen für Klavier; 5. Sonate für Violine allein, Sonatina für Violine und Klavier, Drei Studien für Violine allein; 6. I. Streichquartett; 7. Abhandlung von der Fuge nebst drei Fughetten für Klavier, Entwurf einer Harmonielehre nach polyphonen Grundsätzen; 8. Lieder mit Klavierbegleitung: Zwölf Lieder (Heine), Drei Lieder (Goethe), Sechs Lieder



Bernard van Dieren.
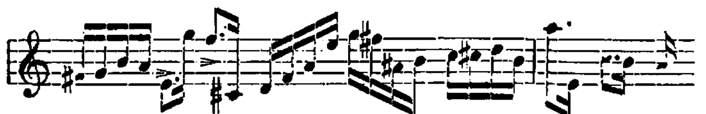
(Verlaine), Drei Lieder (Charles d'Orleans, Ronsard, Boileau), Lyrische Szene (Villiers de L'Isle Adam); 9. Ouvertüre für Kammerorchester von 16 Solisten; 10. Ave Maria für a cappella-Chor vierstimmig, Ave Maria für a cappella-Chor fünfstimmig, Deus meus, ad te luce vigilo, a cappella, vierstimmig; 11. Symphonie für Orchester, fünf Solosingstimmen und gemischten Chor; 12. Diafonia in fünf Teilen für Kammerorchester von 17 Solisten und Bariton (über drei Sonette von Shakespeare); 13. Serenade für kleines Orchester; 14. „The Tailor", Opera buffa in drei Aufzügen (Kammerorchester); 15. „Les propous des beuveurs" (Rabelais) für Chor und Orchester; 16. Zwei Gesänge für Bariton und Streichquartett: a) „Song" aus Shelleys „The Cenci", b) „Om three Ladie of Sorrow" aus „Lavana" von de Quincey; 17. Zwei Gedichte für Sprechstimme mit Streichquartett: I. „Receuillement" (Baudelaire), II. „Ballade pour prier Notre Dame" (Villon); 18. II. Streichquartett; 19. Symphonie für Orchester in drei Teilen: Ciaconna, Sarabande, Gaillarde (nach Heines Tanzpoem); 20. III. Streichquartett; 21. „Fayre eies" von Edmund Spenser (Nr. VII der „Amoretti") für Bariton und Kammerorchester.

II. Streichquartett.

In diesem Werk ist danach gestrebt, bei größter Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen durch deren Disposition den klanglichen Zusammenhang zu wahren. Nirgends sollen Farbbedürfnisse oder impressionistische Erwägungen die melodische Entwicklung der Linien beeinträchtigen. Im ersten Satz — Allegro con brio — hat jeder der vier Spieler eine thematisch und rhythmisch unabhängige Stimme, die sich neben den übrigen entwickelt, ohne in deren Sonderexistenz einzugreifen. Am Ende des Satzes zeigt eine rhythmische Reduktion der vier Stimmen ihren harmonischen Zusammenhang in seiner schlichtesten Gestalt:



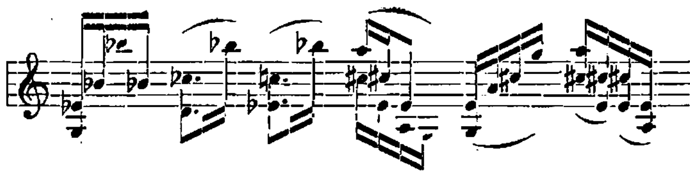
Jede Stimme belebt sich dann wieder, bis sie ihre ursprüngliche Form auf einen Augenblick wieder gewinnt, legt dann ihre ausgeprägte Persönlichkeit wieder ab und schmilzt mit den andern Stimmen zu dem Urgebild wieder zusammen. Der ganze Satz ist so konstruiert, daß sich die Entwicklung der Stimmen auf ein harmonisches Gerüst stützt, auf welchem sich eine Reihe von Variationen über das zugrunde liegende Harmoniegebilde aufbaut. Jede dieser „harmonischen Variationen" wird durch eine neue Verschiebung der polyphonischen Knotenpunkte innerhalb der Akkordfolge bedingt. — Die Partie der 1. Violine entfaltet sich in der Form eines zweiteiligen Capriccios über ein Motiv im trochäischen Rhythmus:



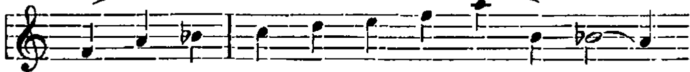
das abwechselt mit einem aus demselben Motiv gebildeten Legato-Thema:
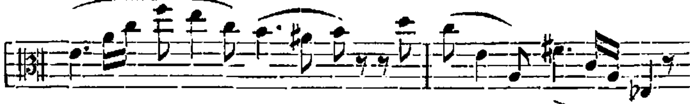


Die vielen Doppelgriffe in der 1. Violine sind kein Notbehelf für mehr als vierstimmige Harmonien, sondern eine natürliche Folge der Virtuoso-Capriccio-Form der Partie und beabsichtigen ausschließlich, gewisse Tonwirkungen auf der Geige dem Charakter des Stückes entsprechend zu ermöglichen und den Unterschied dieser Stimme von den drei andern schärfer auszuprägen. Das folgende Beispiel ist bezeichnend für die Art ihrer Verwendung:



Die 2. Violine spielt eine ruhige, durchweg in Triolen sich bewegende Stimme, deren gleichmäßig fließende Melodie in scharfem Kontrast zu der der 1. Violine steht:
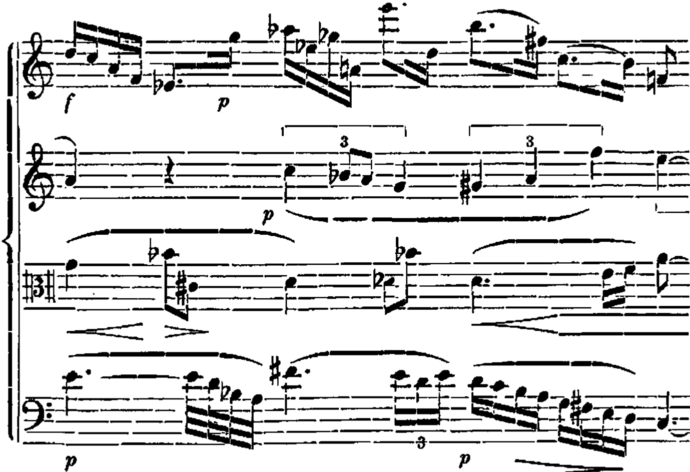


Die Stimme der Viola hält nicht wie die anderen ein rhythmisches Motiv konsequent fest, obgleich der Rhythmus ♪ ♩ ♪ vielfach benützt wird. Charakteristisch für diese Stimme ist die stete Unterbrechung der Perioden durch kurze Pausen:
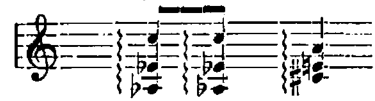


Die Violoncellstimme hat wieder einen thematischen Rhythmus. Sie ist auch gekennzeichnet durch den auffallend weiten Schwung der melodischen Linie, der ihr ein überaus rastloses Gepräge verleiht:
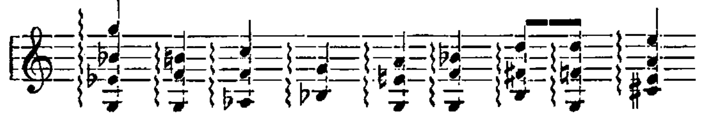


Im Laufe der Entwicklung des Satzes wird jeder Stimme Gelegenheit erteilt, durch die gesteigerte Energie des melodischen Profils über die andern hervorzuragen und auf einen Augenblick eine Hauptrolle zu spielen. Weiter erfährt jedes Stimmpaar durch rhythmisches Zusammengehen eine Annäherung. Die Anwendung dieses Prinzips gipfelt darin, daß am Ende jede Stimme, ihrem eigenen Charakter entsagend, sich auflöst in ein homogenes Ganzes, das — wie oben gesagt — das harmonische Fundament des polyphonen Gewebes darstellt. Ein willkürlich gewähltes Beispiel möge dienen, die Disposition der Stimmen in ihrem harmonischen Verhältnis zueinander zu zeigen:
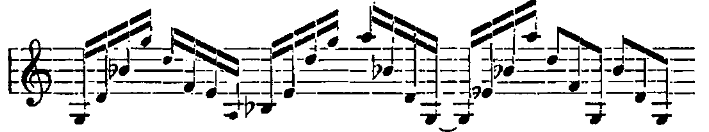


Der zweite Satz des vorliegenden Werkes — Adagio — ist ein Versuch, den zarten Laut und das zitternde Zusammenklingen der alten Lautenchöre wiederzugeben. Die Saiten der vier Instrumente werden kaum merklich mit dem weichen Teil der Finger in Schwingung versetzt. Die Akkorde der verschiedenen Instrumente stehen in verschiedenen Tonarten. Die Absicht dieser Zusammenstellung ist keineswegs, dem Ohr des Zuhörers das Ausfasern äußerst komplizierter Harmonien zuzumuten. Maßgebend für die Anwendung dieser Kombinationen war allein, den Effekt der weichen Schwebungen wiederzugeben, die Erinnerung an das leise Beben der mitschwingenden Stahlsaiten auf den alten Instrumenten wachzurufen. Die obersten Töne der von den vier Spielern gleichzeitig angeschlagenen Akkorde sind die einzigen, die während der letzten und größten Zeitdauer des Akkords wirklich klingen, und sie stehen dementsprechend in einem einfacheren Verhältnis zueinander, etwa wie in der motivischen Formel:



Ein quasi-Thema wird in den ersten Takten der ersten Violinpartie exponiert:



Die Form des Stückes besteht aus einer Folge von rhythmischen Erweiterungen der Akkorde, wie z. B.:



Im dritten Satz wird ein scherzendes Motiv von Viola und Violoncello in kurzen Nachahmungen vorgeführt:



Eine begleitende Zweiunddreißigstel-Figur der beiden Violinen steigt aus der Tiefe allmählich bis in die höchste Lage und fällt von da ab wieder ebenso gleichmäßig bis zum Schluß des Satzes in die tiefste Lage zurück.

Vierter Satz. Der letzte Teil ist in der Form eines Doppelkanons über die folgenden Themen gehalten:

I.



II.



Reinhold Laquai,

geboren 1894 in Italien von Schweizer Eltern, seit 1906 in Zürich ansässig, studierte am dortigen Konservatorium für Musik



Reinhold Laquai.
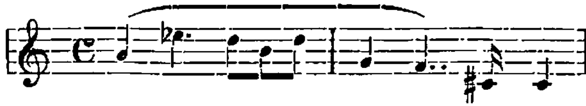
unter Leitung von R. Freund und P. O. Moeckel Klavier und bei Dr. L. Kempter und Dr. V. Andreae Komposition. Bestand 1915 das Diplom für Konzertspiel mit Auszeichnung und setzte sodann seine Studien bei Ferruccio Busoni fort. Ist gegenwärtig als Lehrer für Klavierspiel, Kontrapunkt und Partiturspiel am Zürcher Konservatorium tätig.

Kompositionen (Manuskript): eine Violinsonate, zwei Cellosonaten, zwei Klarinettensonaten, eine Fagottsonate, ein Streichtrio, ein Streichquartett, ein Klavierquintett, eine Serenade für Streichquintett und sechs Bläser, eine Ouvertüre zu einer alten Komödie für Orchester.
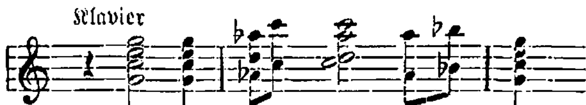
Erste Sonate für Klarinette und Klavier (a moll).

I. Satz. *(Moderato espressivo.)*
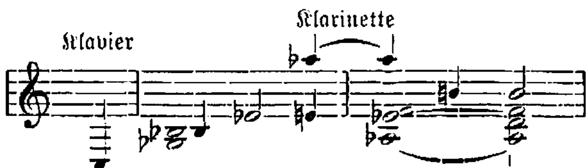
Thema I, vom Klavier intoniert und später von der Klarinette aufgenommen:



Thema II:



In der sehr kurzen Durchführung tritt auf:
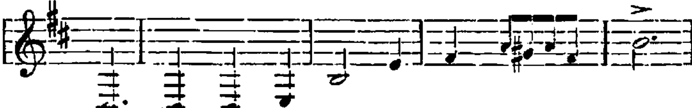


Alle drei Themen finden in der Reprise Verwendung.

II. Satz. *(Poco Allegretto, Più moto.)* Scherzoform.

Klavier
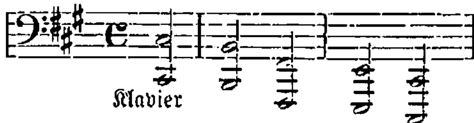


Klarinette



III. Satz. Fantasieartig.

Andante



Später folgt, nach einer rezitativisch gehaltenen Episode:

Klarinette



Meno lento

Darauf folgt, wiederum nach einem kleinen Rezitativ, das Anfangsthema. Schluß A dur.

Hans Jürgen von der Wense.

geboren 1894 in Ortelsburg (Ostpreußen) als Sohn eines Offiziers. 1913 Abiturium. Studierte Flugtechnik und Astronomie. Lebt seit 1920 in Warnemünde, wo er am Abschluß großer naturwissenschaftlicher Werke, eines „Erdbebenkatalogs" und einer „Weltgeschichte des Wetters", arbeitet. Beschäftigte sich nebenbei mit Uebersetzungen aus der ältesten irischen und isländischen Literatur. Komponierte auch 2 Hefte Lieder (erscheinen bei Simrock). Schon 1917 hatte Wense 5 Klavierstücke geschrieben, welche durch Eduard Erdmann in Berlin zur



Hans Jürgen von der Wense.
Atelier Braae, Berlin.

Aufführung kamen. Arbeitet z. Zt. an Vertonungen von Gedichten von Novalis und der Klavierbearbeitung von Orgelwerken von Buxtehude. Wense hat in keinem Fach musikalischen Unterricht gehabt.

Felix Petyrek.

Petyrek ist am 14. Mai 1892 in Brünn geboren und in Wien aufgewachsen. Grundlegenden Unterricht in Klavier und Theorie genoß er bei seinem Vater August († 1915), einem ausgezeichneten Organisten. Nach Absolvierung des Gymnasiums und einiger Semester Philosophie der Universität Wien (Musikwissenschaft) trat er in die Meisterklasse für Klavier der Wiener Staatsakademie ein, wo Godowsky und später Emil Sauer seine Lehrer waren. Gleichzeitig absolvierte er die Kompositionsklasse Franz Schrekers, wo er seine ersten größeren Arbeiten vollendete. Im Kriege drei Jahre zur Bewachung von Kriegsgefangenen eingezogen, widmete er sich der Aufsammlung von Volksliedern. Die Beschäftigung mit dem Volkslied war für sein späteres Schaffen von größter Bedeutung. 1919 wurde er an das Konservatorium „Mozarteum" in Salzburg berufen und mit der Aufstellung einer neuen Ausbildungsklasse für Klavier und Einrichtung eines staatsgültigen Lehrerbildungskurses betraut. Seit Herbst 1921 wirkt er als Lehrer für Klavier an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg. Petyrek ist als Pianist in einer Reihe von „Modernen Klavierabenden" für das zeitgenössische Schaffen eingetreten.

Von Kompositionen Petyreks sind bisher erschienen: Zwei Kammermusiklieder; Acht Konzert-Etüden über Etüden von J. B. Cramer; Variationen und Fuge C dur für Klavier; Scherzo h moll für Klavier; Sechs Grotesken für Klavier (Nächtlicher Zug, Tanz mit dem Schatten, Abenteuer, Exzentrik, Wurstelprater, Der offizielle Empfang); Ein Heft ukrainischer Volksweisen für Klavier (sämtlich in der Univ.-Edition, Wien); Volksliederbearbeitungen in zwei Heften (Hug, Leipzig). Noch unveröffentlicht sind: Passacaglia und Fuge für Klavier (1922); 13 kleine Klavierstücke (1922); Sextett für Streichquartett, Klarinette, Klavier (1920); Trio für Violine, Violoncell, Klavier (1921); Sonate für Violine und Klavier (1915); Scherzo für Orchester (1919); Sinfonietta für Orchester (1921); „Komödie", eine Pantomime (1922); „Irrende Seelen", für achtstimmigen gemischten Chor und Fernchor (1921). Ferner Biblische Orgelmusiken und eine Anzahl Klavierstücke und Lieder.

Sextett für Klarinette, Streichquartett und Klavier.

(In einem Satz.)

Dieses Werk — das keine Programm-Musik ist! — entstand aus einem seltsam klagenden Naturlaut, der mir an einem glühenden Sommermittag im Hochgebirge aus einsamen Felsklüften entgegenzitterte. Der gleiche, rätselhaft schmerzliche Laut klang mir im Leben in den verschiedensten Stunden plötzlich entgegen, wenn auch niemals wieder in dieser Reinheit.

Aus diesem Erlebnis, das mir erst während des Schaffens ganz bewußt wurde, ergibt sich die Gestalt des Werkes: Dem Urlaut, der „Bergweise", reihen sich Klangvisionen an, die ihm verwandt sind: also eine Art freier Variationenform.

Die Klarinette bringt das Thema zunächst allein, im 5. Takt tritt das Klavier hinzu:

Sehr langsam, ganz frei wie eine Bergweise

rall. — mp — I — I a — (VII) — f — II
(schwer) — p — mf — f — sfz — mp — fp — 10 — II i — III a — III b
III c — IV — sfz — sfz
pp — sfz p — f — f — ff — IV — IV a — V
rit. molto — f — f — p — VI
rall. — mp — p — ppp — VII — VII — VII

An dieses Thema schließt sich zunächst eine strenge Variation (im Zeitmaß eines Menuetts), grimmig, wütend. (Am Schluß tritt Motiv VII gegen D- und E dur auf.)

Die folgende (zweite) Variation ist im ersten Teil ein Adagio, das sein Motiv VIII aus dem I. des Themas entwickelt hat, und steigert sich zu einem wilden Tanz, dessen Motiv IX aus III c des Themas gebildet ist. Das Scherzo I ($^2/_4$) ist völlig aus den Motiven des Themas II, II i, III a, III b gebaut, das hier als neues, einheitliches Motiv auftritt. Im weiteren Verlaufe kommt ein Motiv X hinzu (als IX b). Es endet mit II, II i.

(VIII) (aus I) — IX (aus III c) — a — b — rfz

X (aus IX b bezw. III c)

Die vierte Variation (Adagissimo, $^3/_8$) bringt in Viola und Cello das Motiv I und folgt später ziemlich streng dem Thema und endet in den Ruf (VII).

Die fünfte Variation (starr und gemessen, im Zeitmaß eines ganz langsamen Leichenzuges, $^4/_4$) entspringt der Trivialität des äußeren Lebens, die einem großen inneren Schmerz folgt. Auch dieses Stück verklingt in die Harmonie der Bergweise, die im Verlaufe, z. B. mit III c, öfters hineintönt.

In der sechsten Variation (Scherzo II, Presto) hat das Thema folgende Gestalt:

XI

Die Variation ist dreiteilig, mit größerem Durchführungsteil, und endet in den Ruf (VII).



Felix Petyrek.

Epilog (siebente Variation) ist der zarte Ausklang des Werkes. Es entwickelt sich aus folgendem Thema des Klaviers:

XII Klavier — mp — pp — Str. ged.

Die Gegenstimmen, die im Verlauf des Satzes dazutreten, sind aus dem thematischen Material des Hauptthemas (I—VII) gewonnen. Das Stück mündet am Schluß in den Schluß des Themas (VII).

Max Butting.

Max Butting ist geboren in Berlin am 6. Oktober 1888. Abiturium. Universität. Kompositionsstudien bei Klose und Courvoisier in München. Lebt seit 1919 wieder in Berlin.



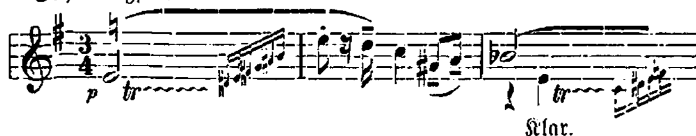
Max Butting.

Frühere Arbeiten: Lieder (zum Teil mit Orchester); Streichquartette Op. 8, 16 und 18 (Wunderhorn-Verlag [Tischer & Jagenberg]); IV. Streichquartett Op. 20; Streichquintett Op. 10; Klavierquartett Op. 14; Konzert für Violoncello und Orchester Op. 19; Quintett für Oboe, Klarinette und Streichtrio Op. 22; eine soeben beendete Kammersymphonie Op. 21.

Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello Op. 22 (in einem Satz).

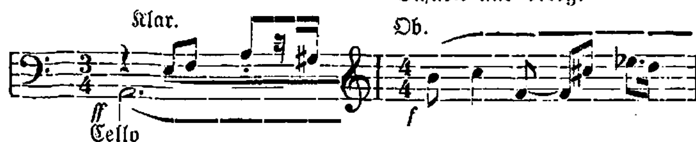
Hauptsache bei diesem Werk ist dem Komponisten das „Spiel" der fünf Instrumente miteinander (sowohl in linearer wie in farblicher Hinsicht) und die sich durch das „Spiel" gestaltende Stimmung, während prägnante Thematik in Hintergrund gestellt ist.

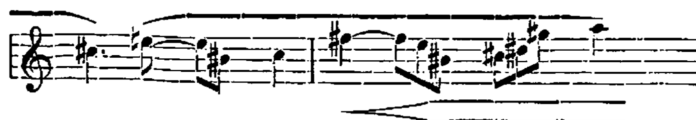
Die Violine beginnt das „Spiel":



Der daraus gestaltete kleine Satz ist Einleitung, Mittelpunkt und Schluß des Werkes.

Nach diesem Einleitungssätzchen setzt die Oboe erregt ein:

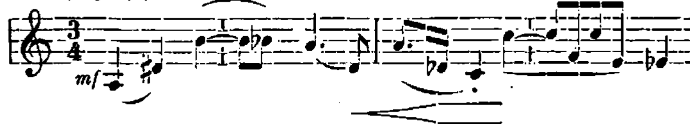




Dazu tritt bald eine hauptsächlich in Begleitung zur Bläserkantilene spielende Figur:



Das Anfangssätzchen kehrt wieder. Ein langsamer Teil knüpft thematisch an dieses an. Dann beginnen die Streicher:



Im weiteren Verlauf erscheint das ganze thematische Material in teils variierten Formen. Der Höhepunkt dieses Abschnitts leitet direkt in eine pastose Stelle über, die sich steigert und, sich abschwächend, in den etwas veränderten Anfangssatz zurückführt.

Fidelio F. Finke.
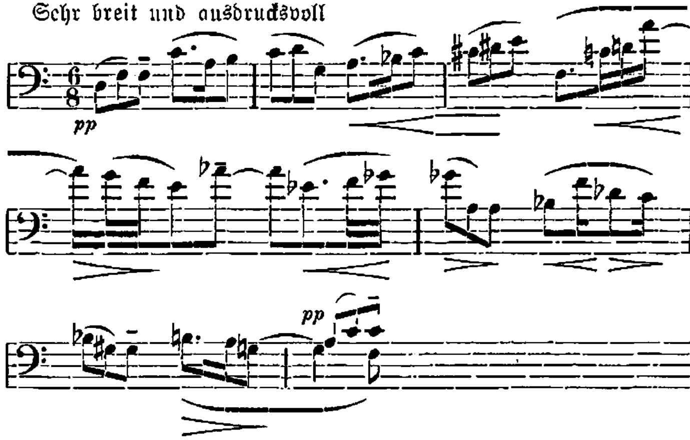
Ich bin am 22. Oktober 1891 in Josefsthal in Nordböhmen geboren. Im Hause meines Vaters, des Oberlehrers Fidelio Finke, in seinem bescheidenen Wirkungskreise ein begeisterter Herold der Kunst Richard Wagners, hörte ich viele gute alte und neue Musik. Einen regelrechten Musikunterricht erhielt ich nicht, da die ersten frühen diesbezüglichen Versuche meiner Ungeduld wegen fehlschlugen. Vor den Fingerübungen graufte mir und Manzers Kirchenharmonielehre flößte mir auf lange Jahre hinaus einen gründlichen Abscheu vor aller Theorie ein. Mein Vater wollte übrigens auch gar nicht, daß ich Berufsmusiker würde. Nichtsdestoweniger komponierte ich heimlich u. a. eine Klaviersonate, ein Streichquartett und ein viersätziges Bläserseptett. Nebenbei malte und dichtete ich. Es war mir selbst noch nicht klar, welcher der drei Künste ich endgültig zuneigen würde. Als ich 16 Jahre alt war, hatte indes die Vorliebe für die Musik so die Oberhand in mir gewonnen, daß ich mit Einwilligung meines Vaters das Lehrerseminar in Reichenberg verließ und nach Prag ging, um bei meinem Onkel Romeo Finke, dem heutigen Direktor der Deutschen Musikakademie in Prag, Klavier und bei Vitězlav Novák Komposition zu studieren. 1910—11 besuchte ich Nováks Meisterklasse für Komposition am Prager Konservatorium und absolvierte mit Vorzugsdiplom. Die folgenden Jahre brachte ich mich als Privatmusiklehrer durch. 1915 wurde ich als Theorielehrer am Prager Konservatorium angestellt. Und siehe da, jetzt überwand ich nicht nur meine alte Abneigung gegen Theorie, ich entdeckte sogar in mir eine nicht geringe Passion fürs Theoretisieren und Dozieren. Bei der Gründung der Deutschen Akademie für Musik in Prag (1920) übernahm ich die Kompositionsschule. Außerdem bin ich seit zwei Jahren staatlicher Inspektor der deutschen Musikschulen in der tschecho-slowakischen Republik.

Von meinen **Werken** sind bisher veröffentlicht: Intermezzo für Klavier (1910, preisgekrönt vom Wiener Tonkünstlerverein, U.-E.); eine Reiterburleske, symphonische Dichtung für Klavier (1913/14, U.-E.); Vier Klavierstücke (1910/11, J. Hoffmann, Prag); Romantische Suite für Klavier (1915/16, ebenda); Gesichte, sieben Klavierstücke (1920, ebenda); Klaviermusiken für Kinder (1921, ebenda); Marionetten-Musiken für Klavier (1921, ebenda); Sieben drei- bis neunstimmige Frauenchöre a cappella (1912, ebenda).
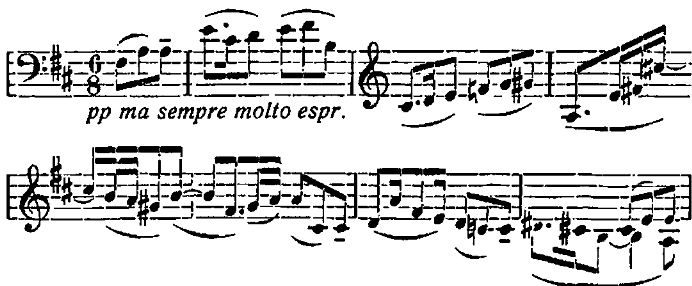
Manuskript sind: Suite für Streichorchester (1910/11), 1913 von F. v. Weingartner zur Aufführung durch die Wiener Philharmoniker angenommen, von diesen selbst abgelehnt; Klavierquintett (1911); Streichquartett (1913/14), unaufgeführt; Drei Lieder (1912); Variationen und Fuge für Kammerorchester (1914); „Frühling", fünf Orchesterlieder (1915), „Pan", symphonische Dichtung für großes Orchester (1916—18), beide Werke von Zemlinsky in der Prager Philharmonie aufgeführt, Aufführung in Leipzig oder Berlin von Scherchen beabsichtigt; „Abschied", symphonisches Gedicht nach Worten Fr. Werfels für Sopran, Tenor und großes Orchester (1917), unaufgeführt; Drei Lieder für tiefe Stimme (1918); „Mein Trinklied" für drei Soli, Männerchor und Blasorchester (1919), unaufgeführt; Acht Musiken für zwei Geigen und Bratsche (1922); ferner ein Opernfragment.

Streichquartett (einsätzig).
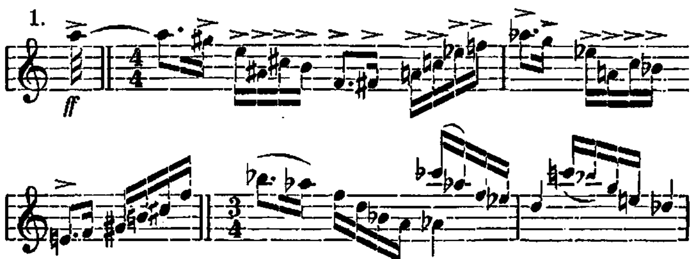
Das Violoncell hebt mit dem Hauptthema an,
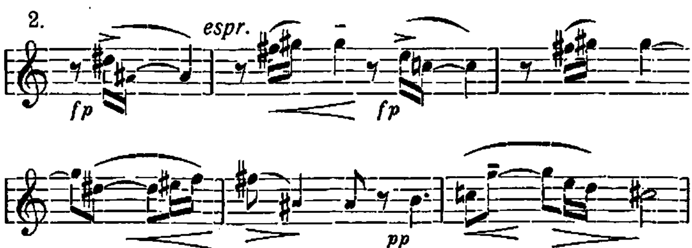


welches in einem längeren Fugensatze durchgeführt wird. Im zweiten Teile dieses Satzes beginnt das Thema von der Durterz der Tonika aus eine Art Kontrapunkt in der Dezime, wodurch es eine neue und weichere Harmonisierung erfährt. In ähnlicher Gestalt erscheint es auch als Thema der Schlußfuge:



Die jetzt fließenderen Gegenstimmen bringen synkopierte Sechzehnteltriolen. Aus dieser zarten Episode führt der Satz bald über eine jähe Steigerung in ein Allegro risoluto, aus drei neuen Themen aufgebaut:

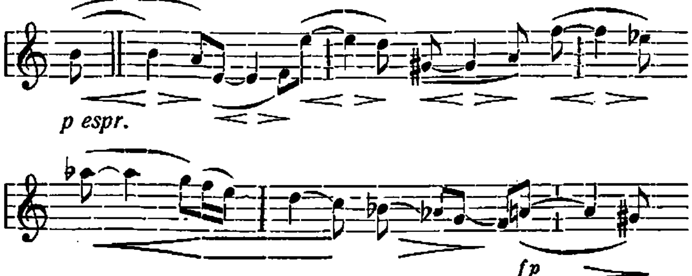


In den Gegenstimmen klingt wild und zerrissen das Fugenthema herein.
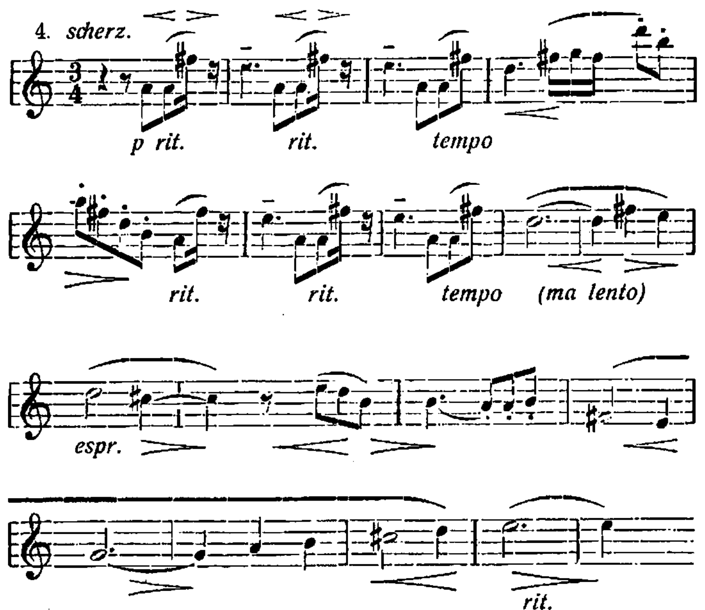


3.—5. Takt zeigen deutlich die Herkunft vom Fugenthema.

3. *Un poco più moderato*



Die Coda der Exposition dieses Allegros bringt das 2. und das 3. Thema in verschiedenen Neubildungen. In der Durchführung erscheint wieder das Fugenthema, durch Notierung in längeren Werten ist trotz des Allegros das Originalzeitmaß des Themas gewahrt. Den weiteren ausgedehnten Teil der Durchführung stellt ein Scherzo dar, dessen Material das 2. Thema in allmählicher, steter Umbildung liefert. Als Trio erscheint ein neues Thema,



in dessen Durchführung auch das Fugenthema in breiten Noten hervortritt und hinüberführt in die Reprise — nicht des Scherzos, sondern des Allegros. Eine Baßfigur der Coda des Allegros geht über in das Fugenthema, aus dem sich eine verklärt ausklingende Schlußfuge aufbaut, in der Stimmung gänzlich verschieden von der melancholischen Eingangsfuge. In den D dur-Schluß klingt noch als Reminiszenz das 4. Thema (jetzt in Des dur) herein, doch behält das Fugenthema das letzte Wort.



Fidelio F. Finke.

Paul Hindemith: III. Satz aus der „Kammermusik Nr. 1".

Für Klavier bearb. vom Komponisten.

Sehr langsam und mit viel Ausdruck

Flöte

p sehr zart

Klarin.

p sehr zart

mf

p

pp

Glockenspiel

ppp

Klarin.

mf

dimin.

p klagend f

Fagott

p

Glockenspiel

Klarin.

Klarin.

p

pp

mf

p

p

pp

mf

p

f tenuto

mf

Fag.

p

Ein wenig belebter

Klarin.

Flöte

pp

pp

p

mf

p Klarin. crescendo

mf dimin.

mp Fagott

Wieder ruhig

Glockenspiel

ppp

p Flöte

pp

ppp

dimin e ritard.

Paul Hindemith.

Ich bin 1895 zu Hanau geboren. Seit meinem 12. Jahre Musikstudium. Habe als Geiger, Bratscher, Klavierspieler oder Schlagzeuger folgende musikalische Gebiete ausgiebig „beackert": Kammermusik aller Art, Kino, Kaffeehaus, Tanzmusik, Operette, Jazz-Band, Militärmusik. Seit 1916 bin ich Konzertmeister

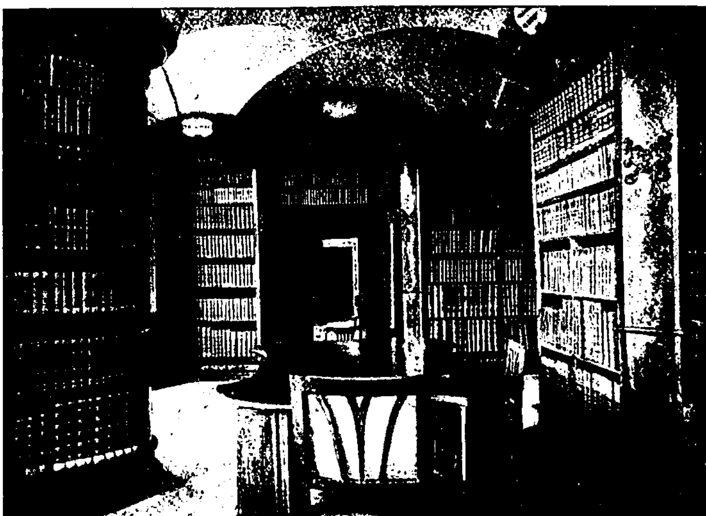


Paul Hindemith.

der Frankfurter Oper. Als Komponist habe ich meist Stücke geschrieben, die mir nicht mehr gefallen: Kammermusik in den verschiedensten Besetzungen, Lieder und Klaviersachen. Auch drei einaktige Opern, die wahrscheinlich die einzigen bleiben werden, da infolge der fortwährenden Preissteigerung auf dem Notenpapiermarkt nur noch kleine Partituren geschrieben werden können.

Analysen meiner Werke kann ich nicht geben, weil ich nicht weiß, wie ich mit wenigen Worten ein Musikstück erklären soll (ich schreibe lieber ein neues in dieser Zeit). Außerdem glaube ich, daß meine Sachen für die Leute mit Ohren wirklich leicht zu erfassen sind, eine Analyse also überflüssig ist. Den Leuten ohne Ohren ist ja auch mit solchen Eselsbrücken nicht zu helfen. Einzelne Themen schreibe ich auch nicht auf, sie geben stets ein falsches Bild.

(Wir bringen darum in des Komponisten Bearbeitung den dritten Satz seiner „Kammermusik" Nr. 1. Die Schriftleitung.)



Max-Egon-Saal der fürstl. Hofbibliothek in Donaueschingen.

Aus der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen.

Von Dr. Eduard Johne.

Die Musikbestände der fürstlichen Hofbibliothek sind seit einigen Jahren in eigenen Räumen zu einer Musikabteilung der Bibliothek vereinigt worden, die sowohl die reichen und seltenen Schätze an Musikhandschriften (gegen 2500), als auch die Musikdrucke und die theoretischen Werke über Musik umfaßt. Die in den letzten Jahren durchgeführte sorgfältige Katalogisierung [1] der Musikhandschriften und Musikdrucke hat erst erkennen lassen, welche Kostbarkeiten, ja Unika hier ein lange wenig beachtetes Dasein geführt hatten. Die Geschichte dieser Musikbibliothek geht Hand in Hand mit der Geschichte der Hofbibliothek selbst und einzelne Werke können wir bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Schon die alten Kataloge der fürstenbergischen Bibliotheken von Stühlingen und Meßkirch vom Jahre 1670 bezw. 1723 — beide Bibliotheken sind seinerzeit in Donaueschingen vereinigt worden — weisen eine Reihe von libri musici und einige Musikhandschriften auf. Daß späterhin das Inventar der ehemaligen fürstlichen Hofkapelle der Bibliothek einverleibt wurde und mancher bedeutende Zuwachs aus den säkularisierten fürstenbergischen Klöstern die vorhandenen Bestände mehrte, ist schon früher an dieser Stelle betont worden.

Außer den eigentlichen Musikhandschriften der Musikabteilung finden sich aber auch unter den reichen Handschriftenschätzen der Hofbibliothek noch einige Codices, die, wenn ihre Bedeutung auch vorerst in anderer Richtung liegt, doch auch ein musikalisches Interesse zu erwecken geeignet sind. Unter ihnen sei heute auf die Handschrift Nr. 137, das sogenannte Donaueschinger Passionsspiel [2] hingewiesen, ein Osterspiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das in erster Linie wichtig ist durch die ungewöhnliche Ausführlichkeit des beigefügten szenischen Apparates, unsere Aufmerksamkeit aber auch durch die fast allen Gesängen beigefügten Musiknoten auf sich zieht.

Der Codex ist eine Papierhandschrift von 4106 Versen auf 88 Blättern im schmalen hohen Format der alten Zinsbücher oder Heberollen; am Schlusse der Handschrift fehlen einige Seiten. Das Passionsspiel, das mit dem Luzerner Osterspiel auf die gleiche Vorlage zurückgeht [3], ist in der engeren Heimat seines heutigen Aufbewahrungsortes Donaueschingen, wahrscheinlich in Villingen nach dieser verloren gegangenen Vorlage niedergeschrieben worden [3], wo es wohl auch Aufführungen erlebt haben dürfte, wenn wir auch von Passionsaufführungen bei den Franziskanern in Villingen urkundlich erst in späterer Zeit hören [4]. Aus dem heutigen Zustande der Handschrift ist jedenfalls ersichtlich, daß sie oft gebraucht worden ist. Zweifellos war der frühere Aufbewahrungsort der Handschrift das Franziskanerkloster in Villingen.

Die Aufführung des Spieles ist auf zwei Tage — gespielt wurde jeweils den ganzen Tag über mit einer Mittagspause — berechnet. Der erste Tag führt uns die Bekehrung der Magdalena vor, das Gastmahl Simons, die Versuchung Christi durch Satan, den Beginn der Lehrtätigkeit des Heilands, seine Wunder, das Verhältnis Jesu zu den Juden in seinen verschiedenen Auswirkungen, das schließlich in dem Beschluß der Pharisäer, Jesum zu töten, gipfelt, zeigt uns den Erlöser im Umgang mit seinen Jüngern, stellt den Einzug Jesu in Jerusalem dar und endet schließlich damit, daß sich Judas erkaufen läßt, seinen Herrn zu verraten. Der zweite Tag bringt die Leidensgeschichte und die Auferstehung Christi, beginnend mit dem letzten Abendmahle; darauf folgt Christus am Oelberg, die Gefangennahme Jesu, Jesus vor

[1] Durch Musikdirektor Heinrich Burkhard.

[2] Vergl. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, Bd. II, S. 150 ff., wo auch der Text veröffentlicht ist.

[3] Vergl. Dinges, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. Breslau 1910.

[4] Vergl. Rober, Ehemalige Passionsspiele in Villingen. Freiburger Diöcesan-Archiv. N. F. XVII.

den Hohenpriestern, vor Pilatus und Herodes, die Kreuzigung, die Grablegung, die Höllenfahrt mit der Erlösung der Altväter. Den Schluß bildet die Auferstehung. Die Charakterisierung der einzelnen Personen ist oft überraschend gut, wie sich überhaupt hie und da eine gewisse freie Behandlung der Charaktere geltend macht. Ergreifend sind namentlich die Klagen Mariens.

Das Spiel selbst ist in schwarzer Tinte, die sehr zahlreichen szenischen Anweisungen, aus denen wir in seltener Klarheit die Bühnentechnik ersehen können und die bis in die kleinsten Einzelheiten gehen, in roter Tinte geschrieben. Dem Spiele liegt ein Bühnenplan bei, der freilich jünger ist als die Handschrift selbst und ins 16. Jahrhundert weist, uns aber trotzdem ein getreues Abbild einer Passionsbühne auch des 15. Jahrhunderts gibt, da sich die Bühne des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zu der des 15. Jahrhunderts kaum merklich geändert haben dürfte.

Der Plan zeigt eine deutliche Dreiteilung der Bühne. Die erste Abteilung enthält den Garten Gethsemane mit dem Oelberg und die Hölle, der zweite Teil die Stätten, an denen sich die Verhöre abspielen (die Häuser des Herodes, des Pilatus, des Annas und des Kaiphas), die Säule, an der Christus gegeißelt wird, und die Säule, auf der der „guler" (Hahn) steht. Die dritte Abteilung zeigt den Kalvarienberg, das Grab Christi und den Himmel. Die Bühne ist also die offene Simultanbühne, an der die Zuschauer ringsum, bezw. an den beiden Längsseiten saßen oder standen und wohl auch mit dem Fortschreiten der Handlung mitwanderten. Die Mitspielenden hatten ihren bestimmten Platz auf der Bühne (ir stat), wo sie in jenen Szenen sitzen, in denen sie nicht zu spielen haben. Von den 20 lateinischen Gesangspartien — Judengesänge, Antiphonen, Stellen aus den Evangelien und Psalmen, Hymnenfragmente —, die teilweise der Liturgie entnommen sind, sind 16 neumiert und nur drei ohne beigesetzte Noten; es sind 18 Chorgesänge und 2 Sologesänge; letztere singt je ein Engel am Oelberg und bei der Auferstehung am Heiligen Grabe. Die Chorgesänge werden einstimmig als Gregorianischer Choral ohne Begleitung vorgetragen. Die Träger des Chores sind in der Mehrzahl (achtmal) die Engel, die größtenteils von dem auch im Bühnenplane eingezeichneten Himmel herabsingen, den zweiten Chor bildet die „Juden schul", auch „schuller" bezeichnet, die vier Gesänge ausführt, der Chor der Altväter läßt sich einmal vernehmen beim Empfange des Erlösers in der Vorhölle. Schließlich gibt es noch einen Chor der Frauen — die drei Marien —, der fünf Gesänge singt. An Instrumentalmusik kommen nur Hörner vor. Zwei Hornbläser blasen dreimal bei Eröffnung des Spieles, nach dem des „proclamaters knecht" gesprochen, und ebenso wird durch sie der Aufbruch nach Golgatha angekündigt. Die Neumen stehen in einem Fünfliniensystem mit den Schlüsselbuchstaben c und f.

Paul Otto Möckel, Catharina Bosch-Möckel.

Nach mehrjährigem Wirken in Zürich sind Paul und Catharina Möckel durch ihre Berufung an die Hochschule für Musik in Stuttgart (1921) wieder nach Deutschland zurückgekehrt und beginnen nun jene gemeinschaftlichen Konzertpläne auszuführen, die der Krieg vereitelt hatte. Wer die beiden einmal bei ihrem hervorragenden Mozart-Spiel oder in dem von ihnen mit besonderer Liebe und Sorgfalt gepflegten Vortrag moderner Kammermusik (das Donaueschinger Kammermusikfest 1921 gab dazu Gelegenheit) hört, der wird seine Freude an ihrem urgesunden, echt musikantischen Wesen haben. Da ist nichts Erkünsteltes, Geziertes; kein falsches Gesäusel, kein falsches Pathos; alles atmet Natürlichkeit, Frische und Kraft, geschöpft aus reicher Veranlagung, der bei beiden als Mittlerin eine hochentwickelte Technik zur Seite steht. Absolute Durchdringung des Stoffes, vollkommene Ausgeglichenheit in Rhythmik und Dynamik und gleicher Atem in Sprache und Ausdruck sind die Kennzeichen ihres geradezu vollendeten Zusammenspiels. Catharina Möckel verfügt über einen selten schönen und großen Geigenton, den ein kräftiger, energievoller, doch nie robuster Strich erzeugt. Paul Otto Möckels Klavierton ist außerordentlich nüancenreich, Zartheit und Kraft sind in ihm vereint. Und beider Spiel zeigt Größe in der Gestaltung und Wärme in der Empfindung.

Ueber des am 14. April 1890 in Straßburg i. E. geborenen Pianisten Werdegang mögen seine eigenen Aufzeichnungen berichten: „Mein Vater war fast 40 Jahre lang Mitglied des städtischen Orchesters in Straßburg. Nach der Besetzung des Elsaß durch die Franzosen wurde er vertrieben und lebt jetzt in seiner alten Heimat Sachsen, nahe der Schumann-Stadt Zwickau. Unter seiner Leitung machte ich schon sehr früh die ersten musikalischen Gehversuche. Bereits 1895 gab er mich in die Hände des bekannten Elsässer Komponisten und Pädagogen M. J. Erb, der mich im Frühjahr 1896 zum ersten Male öffentlich auftreten ließ. Im gleichen Jahre begann die Schulzeit, die nach dem Besuch des Lehrerseminares in Straßburg mit der Erlangung des Einjährigenzeugnisses in der Oberrealschule 1905 abschloß. Dank entgegenkommenden Direktoren (ich hatte im letzten Schuljahr 12 Stunden Dispens) konnte ich neben dem Schulstudium das Klavierspiel weiterpflegen. 1898 erfolgte mein Eintritt in das Konservatorium, zuerst als Schüler von Frl. E. Haas (der späteren Gattin des Sängers G. A. Walter), dann von Fritz Blumer, dem ich rasche Vervollkommnung meiner technischen Basis zu danken habe. — Nach dem Abschluß der Schulzeit begann auch das Studium in der Theorie und im Orgelspiel. 1906 kam die große Trennung vom Vaterhaus und dem schönen Elsaß: ich siedelte nach Köln über, um mich von Karl Friedbergs Meisterhand in die Geheimnisse des höheren Klavierspiels einführen zu lassen. — Eminente Anregungen gab mir dieser große Künstler, dem ich eine völlig veränderte Einstellung zur Kunst danke! Meine Fortschritte unter seiner Leitung waren derart, daß ich 1908 als ersten greifbaren Lohn meines Strebens den Ibach-Preis erringen konnte. Viel Wert und Zeit wurde aber auch in Köln auf das Studium von Kontrapunkt (Prof. Bölsche), Instrumentation und Partitur (bei W. von Baußnern und Ewald Straeßer), Direktion (unter Fritz Steinbachs Leitung) und auf die Orgel (Prof. Franke) verwendet. Im Sommer 1910 konnte ich meine Studien mit dem Reifezeugnis als Konzertpianist und Dirigent abschließen; in der Schlußaufführung hatte ich die große Freude, unter Steinbachs Leitung das B dur-Konzert von Brahms spielen zu dürfen. Mein Wegweiser zeigte nun nach Berlin. Als ich eines Tages H. Fernow von der Konzertdirektion Wolff vorspielte, anerbot sich dieser sofort, mir ein Konzert in Berlin auf seine Kosten zu arrangieren. Der Erfolg dieses Abends (Januar 1911) war sehr schön, vor allem auch deshalb, weil sich nun jemand fand, der mir eine größere Summe zum Weiterkonzertieren schenkte. Es ging nun ein lustiges, von Erfolg begünstigtes Musizieren los, das mir schon im Herbst 1912 den Ruf als Erster Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium und Pianist der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich einbrachte. Ich trat mein Amt im Dezember 1912 an



Paul und Catharina Möckel.

und hatte nun eine Tätigkeit mehr, an der ich mich freuen konnte. Im schönen Monat Mai 1914 kam etwas Bedeutsames in mein Leben: auf dem Tonkünstlerfest in Essen, wo ich ein Variationenwerk von Walter Schultheß aus der Taufe hob, lernte ich Catharina Bosch kennen, von der ich schon viel Gutes gehört hatte und die mir nun auch persönlich so ausnehmend gut gefiel, daß ich sie gleich am nächsten Tag fragte, ob sie wohl Lust hätte, ihr Leben musikalisch und menschlich mit meinem zu verknüpfen. Sie war nicht abgeneigt; wir spannen vorerst große Konzertpläne für 1914/15 — als der Weltkrieg ausbrach. Der hat alles gründlich über den Haufen geworfen und die schönen Träume erst 1921 Wirklichkeit werden lassen, nachdem wir längst Eheleutchen und im Besitz von zwei Prachtsbuben sind."

Catharina Bosch-Möckel, am 24. Februar 1888 in Tiel in Holland geboren, entstammt wie ihr Gatte einer Musikerfamilie. Die Eltern führten ein unstetes Wanderleben, hielten sich einige Zeit in Arnheim, Groningen, Amsterdam, dem Haag auf und siedelten dann anfangs der 90er Jahre nach Hamburg über, wo Vater Bosch Mitglied des Philharmonischen Orchesters wurde. Das Anhören von Konzerten dieses Orchesters gab der kleinen Catharina die ersten Anregungen zum Musizieren; sie bestürmte ihren Vater so lange mit Bitten, bis er ihr zum sechsten Geburtstag eine Geige schenkte. Den ersten Unterricht erteilte ihr der Vater, der ein sehr gestrenger Lehrmeister war. Nach einiger Zeit übernahm der Konzertmeister der Hamburger Philharmonie, Bandler, die weitere Ausbildung, bis 1899 die Familie Bosch nach Leipzig übersiedelte. Dort ergab sich bald eine Gelegenheit, A. Nikisch vorzuspielen, der lebhaftes Interesse für die Kleine bekundete und Veranlassung gab, daß sie Schülerin von Meister Hans Sitt wurde. In diesem fand sie nicht nur einen unvergleichlichen Lehrer, sondern auch einen treuen Berater und Freund, der seiner Lieblingsschülerin in rührender Weise den Weg aufs Podium ebnete. Nebenfachlehrer waren Reckendorf (Klavier und Harmonie), St. Krehl (Theorie) und Karl Reinecke (Komposition). Im Jahre 1906 bestand sie ihre Abgangsprüfung, wo A. Nikisch sie wieder hörte und sie sofort für eines der Gewandhauskonzerte des Jahres 1907 engagierte. Von hier an nahm ihre Künstlerlaufbahn einen raschen Aufstieg; sie erwarb sich bald den Namen einer der hervorragendsten jungen Geigerinnen Deutschlands. Das Essener Tonkünstlerfest gab 1914 eine neue Richtung an — wohin, hat bereits Paul Otto Möckel angegeben. H.

Uraufführungen.

Jan Brandts-Buys: „Der Mann im Mond".
Ein wunderlich Spiel für Musik.

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 18. Juni 1922.

Die neue Schöpfung des Komponisten Jan Brandts-Buys „Der Mann im Mond" (Text von Bruno Warden und J. M. Welleminsky) fand bei der Uraufführung in der Staatsoper eine sehr freundliche Aufnahme. Mit dem prickelnden Märchen „Die Schneider von Schönau" haben die vorgenannten Verfasser 1916 eine glänzende Aufnahme an der gleichen Kunststätte gefunden. Obwohl das folgende Werk „Der Eroberer" ein Fehlschlag war, hat man ihnen doch für eine lustige Sache wieder die Tore geöffnet. Die Autoren haben diesmal einen knapp für einen Einakter ausreichenden Stoff in die Breite dreier Akte gewalzt und viel szenisches Beiwerk als Füllsel in dieses „wunderlich Spiel" genommen. Ein Märchenkönig (Büssel) ist alt geworden. Gern würde er sein Amt in die Hände eines Schwiegersohnes legen, aber das einzige Töchterlein Zizipe (Elisabeth Rethberg) liebt den Mann im Monde und verzaubert alle Freier zu Maschen eines Teppichs, über den sie in hellen Nächten schreitet. Da naht Prinz Immergrün von Rosenland (Richard Tauber) mit seinem listigen Diener Sassafras (Ermold). Der Prinz hat das holdselige Prinzeßchen einmal im Schlitten gesehen, kann sie nicht vergessen und nimmt zum Schein die Bedingungen der Werbung an. Mit großer Umständlichkeit vollzieht sich die etwas dürftige Handlung des ersten Aktes. Im zweiten Akte wird's dann lebhafter, da Sassafras Herr der Geschehnisse ist. Er erscheint als Harlekin, und sein Herr spielt mit dem nötigen Hokuspokus den Mann aus dem Monde. Beglückt fliegt Zizipe diesem in die Arme. Im dritten Akte muß sich nun die Prinzessin den Mondgewohnheiten fügen, die zwar das K ü s s e n, nicht aber Essen, Trinken und Schlafen gestatten. Sehr bald verspürt Zizipe Hunger, Durst, Müdigkeit und wirft schließlich den „Süßholzraspler und Kußabhaspler" zur Tür hinaus. Dann eilt sie zum Vater und bittet um Speise und Trank. Nun kommt Prinz Immergrün in ursprünglicher Gestalt, und in den Armen liegen sich beide. Sassafras wird plötzlich e r n s t h a f t, und während im Hintergrunde der Brauttanz beginnt, tritt er an den „Kastengeist" heran und gibt die „tiefere Bedeutung" von „Scherz und Satire" des Märchens in einem Epilog zum besten:

„Ihr Mädchen, spannt den Liebesbogen
nicht allzu hoch, ich rat' es euch;
nicht immer kommt ein Prinz gezogen
rechtzeitig aus dem Märchenreich!
Drum bleibet hübsch im Kern des Lebens
und späht nicht über seinen Rand."

Obgleich sich Brandts-Buys auch hier wieder als sorgsam gestaltender Musiker gibt, der keine Gelegenheit zu feinsinniger Tonmalerei versäumt, so sitzt ihm doch die „Schneider-von-Schönau"-Weise zu arg im Nacken. Harfen- und Glockenspiel sind die wesentlichsten Würzen seines an sich bestechenden Orchesterklanges, dem infolgedessen eine gewisse Gleichmäßigkeit, um nicht zu sagen Süßlichkeit anhaftet. In reizvollen Konturen sind die hoffärtige und mondsüchtige Prinzessin mit ihren Hofdamen, der Prinz und besonders sein lustiger Sassafras gezeichnet. Brandts-Buys verschmäht den Volkston nicht, ab und zu erscheint auch operettenhafter Einschlag, aber die führende Melodie von starker originaler Prägung vermißt man. Die vornehmlich-behagliche Breite des Ausdrucks wird besonders an den Stellen gefährlich, wo auf der Szene nichts oder nicht viel geschieht. Mit besonderer Liebe sind die Singstimmen behandelt. Gar oft schwebt das Melos klar und tragend über dem Orchester. Schön klingt auch die Reigenmusik. Hingegen fehlt leider ein großes, sieghaftes Ensemble, wie der fugierte Satz im Schlußakte der „Schneider". Schade, daß die Komik in der Musik sich fast ausschließlich auf den Sassafras beschränkt. Zwar ist die stumme Person des Stückes, die blecherne Mondscheibe, musikalisch ulkig gestaltet, hier streift aber die szenische Auswirkung an Clownerie.

Die Aufführung war äußerlich und innerlich mit großer Sorgfalt vorbereitet. Die besten Kräfte setzten sich für die neue Sache ein. Elisabeth Rethberg und Richard Tauber sangen strahlend schön. Ausgezeichnet in Gesang und Spiel war Ermold als verschmitzter Lenker der Geschicke. Die bescheideneren Nebenrollen waren mit den Damen Stephan, Haberkorn und Jung, wie den Herren Büssel, Schmalnauer und Steier (von der Charlottenburger Oper als Gast) gut besetzt. Chor und Orchester lösten ihre Aufgaben mit bekannter Vortrefflichkeit. Unten waltete Kapellmeister Kutzschbach mit lockerer Hand seines Amtes, oben sorgte Spielleiter Dr. Hartmann für Bewegung auf der Szene. Das dichtgefüllte Haus hielt sich an die Situationskomik des Werkes und besonders an die ausgezeichnete Darstellung. Nach dem zweiten und dritten Akte gab es viele Hervorrufe, an denen auch der Komponist seinen Anteil hatte. Prof. H. P l a t z b e c k e r.

* * *

Béla Bartók: „Herzog Blaubarts Burg" und „Der holzgeschnitzte Prinz".

Zu ihrer Uraufführung in Frankfurt a. M.

Der jetzt einundvierzigjährige Ungar beginnt in Deutschland Boden zu gewinnen, Gefolgschaft zu sammeln. Man entdeckte, spielte und prüfte zuerst den Autor kleiner Klavierstücke; man wagte sich demnächst an seine Kammermusik: die beiden Streichquartette, führte wohl auch einmal die frühe Orchestersuite auf, um nun jüngst zwei Schöpfungen für die Opernbühne herauszustellen.

Es handelt sich um die beiden Einakter „Herzog Blaubarts Burg" und „Der holzgeschnitzte Prinz", die — eine Oper und ein Tanzspiel — schon vor geraumer Zeit entstanden, bisher aber nur in Budapest erklungen sind.

Ihre Gesamtwirkung wird — wir urteilen nach der reichsdeutschen Uraufführung in Frankfurt — sehr wesentlich durch die dichterische Mitarbeit von Béla Balasz bestimmt oder besser gemindert. Wohnt doch dessen Libretti wenig poetische Ueberzeugungs- und wenig bühnenmäßige Schlagkraft inne. Sie halten sich vielmehr, der „Blaubart" an den Symbolismus Maeterlincks, der „holzgeschnitzte Prinz" an das neuere Kunstmärchen anknüpfend, im engen, luftabgeschlossenen Bezirk der „guten" und gewählten „Literatur" und erscheinen trotz manchen geistigen Brücken kaum geeignet, die Kernkräfte des Musikers zu entbinden und deutliche Ausblicke auf sein Schaffensziel zu eröffnen.

Welcher Art aber sind diese Kräfte und wo haben wir ihr Ziel zu suchen?

Bartók trägt die Musik seines Volkes, seiner Rasse im Blut. Er hat von dieser Musik, dieser Ursprache des Rhythmus und des Melos, ein gut bemessenes Erbe empfangen, von dem erfüllt er in den Lebenskreis der europäischen, vornehmlich der deutschen und französischen Bildungsmusik (ich nenne sie so im besten Sinne und ohne ätzende Nebenabsicht!) trat. So geriet er etwa in die Lage eines Naturkindes, das in den Wirkungsbereich der Kultur verpflanzt wird. Es blieben ihm nur zwei Wege zu gedeihlicher und selbständiger Weiterentwicklung offen: der eine, leichtere, der Abwehr und Selbstbegrenzung, und der

andere, schwerere: der Weg möglichst vollkommener Verschmelzung der jeweils wertvollsten Kräfte und Tugenden. Bartók hat sich für diesen zweiten Weg entschieden; er hat sich mit Brahms, Wagner, Liszt, Strauß und Debussy auseinandergesetzt; und die Lauterkeit und Einsamkeit seines Naturells wecken Hoffnungen auf den Erfolg seines Strebens. Anderseits wieder lebt und webt in ihm, wie in so vielen seiner Zeit- und Kunstgenossen, ein scharfer und reger Intellekt, der in folkloristischen Studien über die Musik der ungarisch-rumänischen, der slowakischen und gar der arabischen Bauern zwar die schaffende Phantasie des Künstlers mit befruchtet, doch auch wieder zivilisatorisch-spekulative Keime hineinträgt, die ihr gefährlich werden können. Fragt sich also, was stärker bleibt, die ursprüngliche musikalische Potenz oder die — sicher aus echter geistiger Not und Sehnsucht geborene und davon geleitete Reflexion.

Wir deuteten bereits an, daß die Bücher der beiden Einakter, so nobel und gepflegt auch ihre Haltung ist, mehr oder weniger ästhetische Angelegenheiten bleiben, und darum gerade den Stärken von Bartóks Musik nur geringe Entfaltungsmöglichkeit gewähren. Dies letztere noch am ehesten im tänzerisch bewegten „Holzprinz“, wo der Komponist seine formal mannigfach begrenzte Aufgabe innerhalb solchen Rahmens oft sehr reizvoll und eigenständig durchführt. Weniger im lyrisch-oratorischen „Blaubart“, der noch allzu deutlich im Kielwasser von Debussys „Pelleas“ schwimmt; der dieses Vorbild zwar an Kontinuität wie an Phantastik der Linie und an Leuchtkraft des Kolorits übertrifft, doch, von einigen Episoden abgesehen, in der Gesamtwirkung nicht erreicht; und in seiner seltsamen Mischung von parfümierten Reizen, kühler Geistigkeit und schlichtem Naturempfinden doch mehr als persönliches Dokument denn als gemeinverbindende öffentliche Angelegenheit erscheint.

Fast überflüssig zu sagen, daß ein so ernst und besonnen schaffender Künstler wie Bartók auch in diesen dramatischen Arbeiten sein Handwerk meistert; daß er sich aller Ausdrucksmittel durchaus logisch und wahrhaft bedient, fernab von jeder Selbstgefälligkeit und Schaumschlägerei. Seine atonale und doch nicht gesetzlose Harmonik und Melodik, seine feste, vielfältige Rhythmik, seine reiche, dabei saubere und durchsichtige Orchestrierung bergen Anregungen in Hülle und Fülle, die über das Bühnenleben der zwei Einakter hinaus wirksam sein dürften.
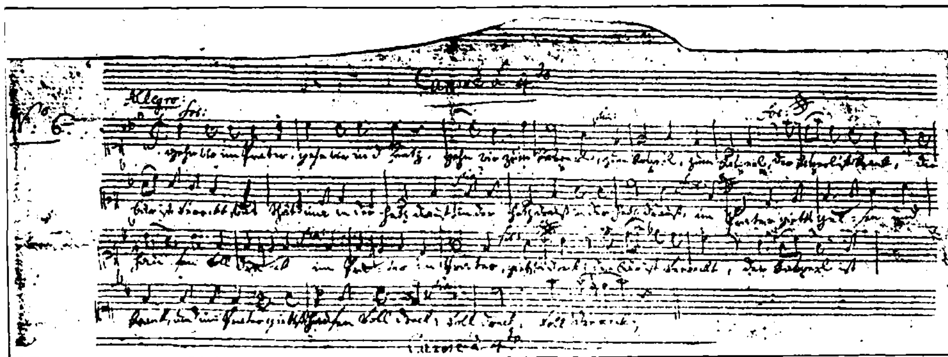
Die Darbietung, unter Leitung von Direktor Dr. Lert und Kapellmeister Szenkar, mit Else Gentner-Fischer, Robert vom Scheidt und Ilse Petersen in den Hauptrollen, ließ den Stücken jegliche Sorgfalt und jegliches Können zuteil werden. Doch ging die Wirkung aus begreiflichen Gründen nicht über den Achtungserfolg hinaus.

Man kann danach füglich zweifeln, ob Bartók zum Bühnenkomponisten berufen sei. Mir scheint, er ist ein viel zu eigenständiger, ja unbedingter Musiker, um mehr als gelegentlich mit der Bühne zu paktieren. Seine beste und ureigene Kraft ist und bleibt wohl der reinen Musik, sonderlich der Kammermusik, geweiht.

Dr. Karl Holl.

Musikbriefe

Aachen. Es ist immer eine schwere Aufgabe, aus der Fülle des im Laufe eines Vierteljahres Gebotenen das Wichtigste herauszugreifen und sozusagen für die Nachwelt festzuhalten. Denn wenn man's recht bedenkt: das, was man berichtet, ist unter allen Umständen persönlich — anderen Genießern und Beurteilern erscheint oft anderes als das Wesentlichste. Und ferner: was kann bei einem „Viel“ an Kunst überhaupt noch wirklich bedeutsam, d. h. seelisch völlig nachwirksam werden? Geben wir uns da nicht oft den offenkundigsten Täuschungen hin? Der wievielte Teil einer Zuhörerschaft ist selbst in der Konzertpause noch von dem soeben Vernommenen ergriffen und „bewegt es in seinem Herzen“? Doch: allzuviele Zweifel hindern die Tat, und ich soll berichten. Die sechs Brahms-Bruckner-Tage verdienten eine gesonderte Besprechung. Doch ist ihr Leiter Dr. Peter Raabe seit einigen Wochen schwer erkrankt und weiß niemand, wann der letzte Abend gegeben werden wird. Hoffentlich recht bald; wäre er doch das Zeichen dafür, daß Dr. Raabe von seinem gerade für einen tatenfrohen Dirigenten schmerzhaften Armleiden befreit wäre. In der Geschichte des deutschen Musiklebens steht die Abhaltung eines Brahms-Bruckner-Festes erstmalig da. Sein bisheriger Verlauf hat den bündigen Beweis erbracht, daß die beiden so gern als Gegenfüßler hingestellten Meister sich „im höheren Chor“ vereinigt, ausnähmlich gut vertragen und so manches landläufig gewordene Urteil über den einen wie den andern im Grunde ein sich aus dem Geschehen von einst und aus der Vereinzelung ergebendes Vorurteil war. Daß es das nicht bleibe, ist vielleicht eine der Absichten Dr. Raabes bei seinem Gedanken an die Abhaltung von Brahms-Bruckner-Tagen gewesen. — Von Bruckner sind als Festwerke gewählt: das Streichquintett, die IV., VII. und VIII. Symphonie und die f moll-Messe; von Brahms die III. Symphonie, Lieder mit Klavier, das Klarinettenquintett, das Doppelkonzert für Violine und Cello, das B dur-Klavierkonzert, Rinaldo und das deutsche Requiem. — Eingeleitet wurden die Festveranstaltungen durch einen Vortrag des bekannten und verdienten Stuttgarter Musikgelehrten Dr. Karl Grunsky, nachdem im Rahmen der Volkshochschule Erläuterung und Spiel der VIII. Symphonie Bruckners an zwei Klavieren in der neuen Grunskyschen Einrichtung voraufgegangen war. Der Bochumer Pianist Gerard Bunk saß dabei am ersten Flügel und nahm an dem lebhaft gespendeten Danke wohlerworbenen Anteil. Das Städt. Orchester spielte die genannte und die IV. Symphonie des Meisters unter Dr. Raabes Führung mit großer Hingabe und Vollendung. Dasselbe muß von der VII. Symphonie berichtet werden, die Prof. Abendroth (Köln) vertretungsweise leitete. In der f moll-Messe ließ der Städt. Gesangverein keinen Wunsch unbefriedigt, während die Solisten nicht ansprachen. Nach meinen wiederholten Beobachtungen muß das aber am Werk selber liegen, das keiner einzigen Stimme ein rechtes Aussichherausgehen erlaubt. Für das Quintett war das Münchner Berber-Quartett, durch den Aachener Bratschisten Konzertmeister Leo Fischer ergänzt, genommen worden. Es spielte das hierorts neue Werk so schön, wie im vergangenen Herbst in Stuttgart. Die Professoren Berber (Violine) und Hegar (Cello) waren auch die Solisten in Brahms' Doppelkonzert. Das Klavierkonzert in B dur wurde von Prof. Karl Friedberg technisch glänzend wiedergegeben. Im Klarinettenquintett (Berber-Quartett) blies unser I. Klarinettist Ferdinand Gabriel die Klarinette mit reifstem Ausdrucke. Den einzigen Mißklang erlebten wir bisher durch die Berliner Altistin Hertha Dehmlow mit der von ihr getroffenen Auswahl von Brahms-Liedern. An diesem Ergebnis konnte auch die treffliche Begleitung durch Kapellmeister Otto Seyfert nichts ändern. Erwähne ich nun noch die auch diesmal ihre Wirkung nicht verfehlende III. Symphonie Brahmsens, vom Städt. Orchester unter Dr. Raabe prächtig herausgebracht, dann hat diese kurze Aufzählung zwar kein Bild, aber doch wohl einen Begriff von dem reichen Inhalte der bisherigen Festabende vermittelt; vielleicht auch den Nachweis erbracht, daß es sich bei ihnen um eine Sache handelt, die Nacheiferung verdient. — Im vierten der regelmäßigen Städt. Konzerte überbot sich der Städt. Gesangverein schier selber an dichterischem Ausdrucke der Chöre in Schumanns „Szenen aus Goethes Faust“. Von den Solisten ragten Amalie Merz-Tunner (München), Marga Orthmann-Metz (Aachen), Alfred Kase (Leipzig) und Egbert Tobi (Düsseldorf) hervor. Der außerordentliche Erfolg war für alle Ausführenden, Dr. Raabe an ihrer Spitze, der unmittelbare Lohn ihrer ungewöhnlichen Taten. Ueber das nächste, das Dr. Rudolf Siegel (Krefeld) übernommen hatte und das je eine Symphonie Haydns, Mozarts und Beethovens brachte, kann ich nur berichten, daß es in der Ortspresse starke Anerkennung fand. Anderweitige Verpflichtungen hielten mich seinerzeit vom eigenen Besuche ab. Im letzten Konzert stand Generalmusikdirektor Dr. Karl Panzner (Düsseldorf) am Dirigentenplatze. Die IV. Symphonie Beethovens, von ihm geleitet, ist immer wieder ein willkommener, weil besonderer Genuß. Aber warum muß es stets die Vierte sein, die man von Panzner hört? Schumanns IV. (d moll-) Symphonie geriet gleichfalls wundervoll. Den Höhepunkt des Abends bildete aber Brahmsens Violinkonzert Werk 77, von Prof. Gustav Havemann (Berlin) mit unerhörter Eindringlichkeit gestaltet. — Das zweite Winterkonzert der Vereinigung Aachener Männergesangvereine hatte in Edith v. Voigtländer (Berlin) eine Violinistin von bedeutendem Können berufen. Nach einer Pause von zwei Jahrzehnten trat Eugenie Adam am selben Abend zum ersten Male wieder als Pianistin hervor; der Neid selbst müßte ihr zugestehen: mit erstaunlichem Gelingen. In einem früheren Volkssymphoniekonzerte, von Kapellmeister Fritz Dietrich am Pult, tat sich der junge Cellist Alex Mauke mit Dvoráks schwierigem Konzert, Werk 104, hervor, wie in einem anderen der Geiger Albert Ernst, ein Havemann-Schüler. Beide Künstler gehören dem Nachwuchs des Städt. Orchesters an. — Nennenswert sind endlich die Kirchenmusiken Rudolf Mauersbergers und Felix



Kanon von Mozart für 4 Singstimmen „Gehn wir im Prater“.
Autogr. in der fürstl. Hofbibliothek zu Donaueschingen.

Knubbens. Der erstere hatte regelmäßige Motettenabende eingerichtet, die sich, trotz ihrer Neuheit, eines steigenden Zuspruchs erfreuten, da sie künstlerisch Vollwertiges boten. Rud. Mauersbergers Ruf als Meisterer der Orgel festigte sich bei diesen Gelegenheiten von neuem; in der ersten von drei Passionsmotetten des Bach-Vereins (Christuskirche) stand er gerade als solcher auf einer bisher kaum erreichten Höhe. Felix Knubbens stärkste Seite muß man wohl im Gesanglichen suchen, da er für dieses Gebiet auch die meisten und besten seiner eigenen Arbeiten bestimmt hat. Die von ihm in der Paulskirche eingerichtete kirchenmusikalische Weihnachtsandacht war für das katholische Aachen etwas noch nicht Dagewesenes; sie fand aber die denkbar regste Anteilnahme. Weiter auf diesem Wege zu schreiten, wird für ihn selber eine Genugtuung, für das musikalische Aachen aber eine Bereicherung bedeuten.

Reinhold Zimmermann.

*

Freiburg i. Br. Dritter Vortrag über jüngste deutsche Kammermusik im Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. (Badische Komponisten.) Um der Werke willen sei hier nochmals ausdrücklich berichtet (vgl. die kurze Notiz in Heft 13). Es ist also in einem Collegium musicum, dessen Hauptziel die Wiedergabe älterer Musik in möglichst originaler Klanggebung ist, auch Platz für jüngste Kammermusik? Ja; und es ist im Verein mit den in einigen größeren Städten (Wien, Berlin, Köln) in jüngster Zeit entstandenen privaten Vereinigungen einer der wenigen Orte, an denen heute unbeeinflußt von Publikumswünschen und Kritikerzweifeln sachliche Kenntnis zeitgenössischer Kammermusik vermittelt werden kann. — An allem Anfang steht, wie ganz unabhängig davon in Wien und Köln auch, Reger. Zwei Abende dienten der Uebermittlung seiner Kammermusik mit einführenden Vorträgen von Prof. Dr. W. Gurlitt, welchem als dem Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars und Leiter des Collegium musicum die Veranstaltung dieser Abende überhaupt zu danken ist. — Der 3. Abend also war Werken badischer Komponisten gewidmet. Ein kurzer, straff gefaßter Vortrag von H. Reichenbach (Mitglied des Seminars) führte in dieselben ein. Die Wahl bedeutete zugleich eine Stufenfolge der Zeitgemäßheit. Den Anfang machte das frische Blasquintett Op. 28 von H. K. Schmid, dem Direktor des Badischen Konservatoriums in Karlsruhe, eine locker aufgereihte dreisätzige Serenade, die in ihrer romantischen Musizierfreudigkeit und schönen Individualisierung der einzelnen Instrumente alte und neue Stilelemente in sich vereinigt. Den sehr schweren technischen Anforderungen wurden die Bläser des städtischen Orchesters durchaus gerecht. Es folgten dann die Lenau-Lieder des Freiburger Organisten Franz Philipp für eine Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott Op. 1. Sie fesselten besonders durch die kompakte, fein ausgemeißelte, an eigentümlichen Klangwirkungen reiche Satzweise, die dem Ausdrucksgehalt der Lenau-Lieder aufs feinste gerecht wird. Den Beschluß machte die Satzfolge für Streichquartett von Dr. H. Erpf, Lehrer am Pforzheimer Konservatorium, die aus dem Manuskript gespielt wurde. Das Werk strebt nicht etwa modernen Klangwirkungen als Selbstzweck zu, sondern der Entfaltung einer neuen Form. Aus knappen wandlungsfähigen Motiven baut der Komponist fünf kurze, in innerem Entwicklungszusammenhang stehende Sätze auf, die in eine Fuge ohne Zwischenspiele münden. Die Form erweckte in ihrer Neuartigkeit lebhaftes Interesse; das Werk wurde auf Wunsch wiederholt. —

Aufführung der großen Messe in f moll durch den St. Martinskirchenchor in Freiburg. In Stuttgart ist sie seinerzeit zum erstenmal erklungen. Nun wagt sich ein kleiner Kirchenchor einer mittleren deutschen Stadt an das große Werk und führt es zu restlosem Gelingen. Nur aus dem bewundernswerten Gemeinschaftsgeist des Chores heraus ist die mühelose Ueberwindung der gewaltigen technischen Schwierigkeiten zu verstehen, nicht minder daraus, daß ein Vollmusiker wie Franz Philipp, der das Werk eingeübt, ein Orchester und gute Solisten (Frl. Gaede, Hungar, Herr Höfflin und Willy) zusammengebracht, seine ganze Persönlichkeit dafür einsetzte. Das Werk aber übertraf alle Erwartungen. Es ist für die Kirche, nicht fürs Konzert geschrieben; nur wenn man den heiligen Text und seine Stellung in der Liturgie genau kennt, wird man auch das Musikalische in seinen letzten Wurzeln verstehen. Aber hier gerade ergeben sich staunenswerte Aufschlüsse über den Musiker Bruckner. Aus dem geistigen Gehalt des Textes ist die Form des Ganzen genommen. Zu Anfang steht die demütige und stille Bitte des Kyrie, aus der heraus dann langsam die Individualität der Chor- und Solostimmen sich entfaltet. Ihm steht in der Stimmung und Motivik das Schlußstück, das Agnus Dei, wieder nahe. In eine höhere Sphäre hebt das Gloria mit seinem frohen Schreiten, das auf die Bewegtheit des geistigen Reiches deutet, unterbrochen von der menschlichen Bitte um Erbarmen, die in tieferer Lage, stockender Bewegung ertönt. Und erst das Quoniam tu solus sanctus nimmt Bewegung und lichte Farben wieder auf. Den Höhepunkt bildet das Credo. Die Glaubensgnade ist das Höchste, das der Mensch besitzt; fest und stark steht das „ich glaube" am Anfang und Schluß, wo es in immer wiederholten Rufen das Amen durchzieht. Nun beginnt die absteigende Linie: vor der angesangenen heiligen Opferhandlung tritt die Musik zurück. Das Sanctus ist ohne äußerlichen Glanz und Prunk, dafür verhalten und tief; kurz und emporreißend Pleni und Hosanna. In wundervoller Süßigkeit geht das Benedictus vorbei; ein kurzes Hosanna; dann das Agnus, innerlich das Kyrie wieder aufnehmend und so den Kreis schließend. Am Ende steht die Bitte um Frieden. In ihrer seltsamen Harmonik ruht ein tiefer Sinn. Immer wieder glaubt man, jetzt müsse, worauf alles hinzuführen scheint, das endgültige, befriedigende C dur durchbrechen; immer wieder sinken wir in das tiefere Reich des F dur hinab, das auch den Schluß bildet. Die letztliche Erfüllung der Bitte ist im Irdischen nicht möglich. Das führt auf die tiefe Symbolik des Musikalischen, zu der man hier, vom Gehalt des Textes aus, leicht vordringt. Da ist zunächst die Symbolik des Räumlichen, der hohen und tiefen Lage, als Sinnbild der beiden Reiche des Himmels und der Erde, wie sie auch in der Verwendung der Solostimmen zum Ausdruck kommt. Der Tenor singt das erhabene Geheimnis der Menschwerdung „Et incarnatus est", die Worte „Et homo factus est" aber, vom Chor gesungen, sinken ganz in die Tiefe; der Baß erzählt dann, mitfühlend, das irdische Leiden des Herrn. Hierher gehört auch die Symbolik der räumlichen Bewegungen, des Herabsteigens, der Auferstehung, wie wir sie von den Werken der Barockmeister her kennen, wohl auch die Bedeutung der Instrumente, von denen die Holzbläser (Oboe und Fagott besonders) Erdgebundenheit, die Streicher das höhere Reich, Trompeten die Kraft und Majestät versinnbilden. Der überwältigendste Eindruck aber geht von jenen beiden Stellen im Mittelpunkt des Credo und damit des ganzen Werkes aus, die von Auferstehung und Ewigkeit sagen. Ist es beim ersten „Et resurrexit" und „Exspecto resurrectionem" die Entmaterialisierung des Dreiklanges durch Entfernung der Terz und der mit ungeheurer Intensität hinauftreibende Baß, so bei der zweiten Stelle „und seines Reiches wird kein Ende sein" die harmonische Losgelöstheit der flatternden und schwebenden Klänge überhaupt, in denen für einen Augenblick der Schleier reißt und wir die Ewigkeit schauen. — In diesen Beschreibungen läßt sich vielleicht begreifen, wie weit entfernt das Werk ist von reinnaturalistischem „theatralischem" Ausdruck, aus welch inniger Frömmigkeit und tiefem Eindringen in den Gehalt des heiligen Wortes es geschaffen ist. So erfüllt es die Anforderungen, die man an echte Kirchenmusik stellen muß. Das zeigte sich in einzigartiger Weise im feierlichen Hochamt des Ostersonntags, in welcher sie zum erstenmal erklang. Weit entfernt davon, die heilige Handlung zu verlängern und ihre Allgemeinheit durch Vordrängen des individuellen Gefühles zu stören, war diese Musik religiöser Sehnsucht und Frömmigkeit der geistig denkbar entsprechendste Rahmen für die Opferhandlung der Messe und ihr in ein so andersartiges musikalisches Gewand gekleidetes Wort Es ergab sich, daß neuere Musik von dieser Geistigkeit und chorale Liturgie sich nicht ausschließen, sondern einigen in ihrem Ziel: dem Lob und Dienst Gottes. — Brahms-Gedenktag. Er ward auf dreifache Weise begangen: Am schönsten durch drei Kammermusikabende des Wendling-Quartetts im Rahmen der Harms-Konzerte, die zeigten, über welche Reife und Abgerundetheit der Gestaltung und des Zusammenspiels (in dem Prof. Bauer und Kammermusiker Dreisbach sich ihnen für einige Werke zugesellten) diese erstrangige Künstlervereinigung verfügt. Es war eine Herzlichkeit der Begrüßung und des Dankes, wie man sie in Freiburg selten gewöhnt ist. Ein Orchesterkonzert im Stadttheater unter Cornelius Kun mit Alfred Höhn als Solist ließ in eindrucksvoller Weise Brahms als Orchesterkomponisten zu Worte kommen. Brahms als Lieder- und Kammermusikkomponisten brachte die Ortsgruppe des bad. Musikerverbandes. Im Mittelpunkt des Abends stand eine schöne, an persönlichen Erinnerungen reiche Gedenkrede von Prof. H. Zöllner. **Dr. M.-Bl.**

*

Köln. Nach der Weihnachtswoche und wohl nicht zum wenigsten unter dem Eindruck der seit September vergangenen Jahres unaufhaltsam fortwirkenden Geldentwertung setzte im Kölner Konzertbesuch eine Katastrophenbaisse ein: es genügt hier, darauf hinzuweisen, daß Künstler vom Schlage der Erler-Schnaudt, der Hamburger Ziergesangsmeisterin Pos-Carloforti, des Berliner Meisterehepaars Kwast-Hodapp vor fast leeren Sälen spielten! Volle Häuser dürfen nur noch die althergebrachten Veranstaltungen wie diejenigen der Gürzenichgesellschaft, der Musikalischen Gesellschaft, des Volkschors, des Männergesangvereins usw. erwarten. Aus deren Reihe sei als Ergebnis namhaft gemacht ein Konzert des Lehrergesangvereins, der Palestrinas Marcellusmesse makellos vortrug, die einzelnen Sätze durch kurze Instrumentalsoli unterbrochen, um die Aufnahmefähigkeit der Hörer frisch zu halten, ein gut geglücktes Wagnis. Der Männergesangverein verabschiedete sich vor seiner Reise nach Berlin und Hamburg mit einem reichhaltigen und glänzend einstudierten Programm. Der Volkschor gab ein „Heiteres Konzert"; leider mußte der ausgezeichnete Hamburger Geiger Max Menge (dem man einmal an bedeutsamerer Stelle hier wieder begegnen möchte) absagen. Durch seine überaus feine Programmwahl hat er sich ebenso wie durch sein kerngesundes Spiel viele Freunde in Köln erworben. Mischa Elman brillierte vor seiner Rückreise nach New York wieder als technisch wie musikalisch gleichermaßen erstaunliches Phänomen. Graf Wesdehlen erwies sich als Pianist von vornehmster Kunstgesinnung. Adolf Busch brachte diesmal in Serkin einen auffallend kongenialen Begleiter mit, während seine Programmgestaltung die Größe des Gürzenichsaales allzusehr außer acht ließ. Walter Gieseking setzte sein enormes Können für des Grazer etwas süßlichen Joseph Marxens Klavierkonzert ein. Prof. Piening, noch persönlicher Freund von Brahms, spielte zusammen mit dem Eldering-Quartett, ein Cellist von überragenden musikalischen Qualitäten. Prof. Hegar (München) warb für das Cellokonzert seines Vaters mit mäßigem Erfolg obwohl mit feiner Kunst. Max Strub ist an jener Grenze angekommen, wo es gilt, zur Technik die Vergeistigung hinzukommen zu lassen. Ella Pancera zeigte warmblütiges Musikantentum in Schumannschen

Klavierwerken. Das Mannheimer Ehepaar Weiller-Bruch brachte Brahmsens selbstarrangierte zweiklavierige Fassung des Klavierquintetts Opus 34 erstmalig zu Gehör. Die Schwester des Pianisten Martha Bruch sang trefflich Brahmsche Lieder. Max v. Pauer erfreute mit einem äußerlich wie innerlich gleich meisterhaft gestalteten Programm. Die einheimische Sopranistin Cecilie Valnor setzte ihre Werbearbeit für moderne Liedmusik mit einem Abend fort, der Courvoisiers geistlichen Gesängen zugedacht war. Gleiches galt von Emmy Schenk, die neuere Sachen tonschön und belebt wiedergab. Auch Henny Wolff dringt mehr und mehr als feinfühlige Liedinterpretin durch. Der blinde Orgelvirtuos Ferdinand Schmidt kam zusammen mit Rüdels Berliner Domchor, um älteste Musik, daneben aber auch neue wertvolle Orgelvorspiele Ewald Straeßers hören zu lassen. Nun zu den Novitäten: Paul Scheinpflug, der Duisburger Generalmusikdirektor, kam diesmal, nach seinem glänzend verlaufenen Debüt als Dirigent in seiner weiteren Eigenschaft als Komponist. Sein Fach dürfte der leichte, „spritzige" Humor sein, wie sein Streichquartett, von dem Duisburger Konzertmeister Grevesmühl und Genossen ganz prachtvoll dargeboten, zeigte, ebenso seine Violinklaviersonate. Der Kammerliederzyklus „Worpswede", längstens bekannt, gab Gelegenheit, die herrliche Altstimme Else Dröll-Pfaffs zu bewundern. Der Tonkünstlerverein stellte den Wiesbadener Klaviervirtuosen, ehemaligen „Wunderknaben" Raoul v. Koczalski als Schöpfer geschickt gemachter, wenn auch nicht eben in die Tiefe gehender Kammermusik vor. Fritz Zaun, der junge und sehr begabte Leiter des Volksorchesters wie der Volksoper, brachte uns Bruckners unlängst veröffentlichte Ouvertüre, ein Werk, das besonders in der Einleitung die Tatze des Löwen spüren läßt. Noch immer ist dieses Beamtenorchester die einzige Instanz, die das bitter fehlende zweite städtische Orchester ersetzt. Die Leistungen dieser Körperschaft verdienen jedenfalls aus solchem, aber auch aus rein musikalischem Grunde jedes Lob. Von dem einheimischen jungen Heinrich Lemacher hörte man ein wertvolles Streichquartett, ebenso von dem als Kontrapunktlehrer am Konservatorium seit Jahren wirkenden Prof. Franz Bölsche. Walter Braunfels bot als Novum kurze Klavierskizzen, Studien zu neuen Bahnen seiner Stilentwicklung, die sich mit Schönbergs Intervallthematik geistreich auseinandersetzen. Daneben improvisierte er nach gegebenen Motiven, eine Kunst aus alter Zeit, welche er an seinem Münchener Wirkungskreise zu dem Zwecke ausübt, um dem Publikum den Blick für das kompositorische Gestalten überhaupt zu schärfen. Im Gürzenichkonzert hatte man tags vorher sein neues Tedeum gehört, ein Werk, das seinen Drang nach Berliozscher Monumentalität erneut bekundet und das — abgesehen von der Unsangbarkeit des Chorsatzes und einiger weniger stilistischer Gewaltsamkeiten wie des Glockengeläuts und der Militärtrommel (Mahlers unseliges Vorangehen!) starke Wirkungen auslöste. Aehnliches gilt von Lothar Windspergers (des Mainzers) Symphonie, bei der nur nicht die gleichen klanglichen Vorzüge bestechen wie bei Braunfels. Fehl am Platze war neben dem Chorwerk die „Sommeridylle" von August Reuß, seine Orchesterkammermusik mit etwas professoralem Einschlag, aber doch farbiger in der Harmonik als des gleichen Autors um die gleiche Zeit im Tonkünstlerverein durch Dr. Walter Georgii hingebend vorgetragene Klaviermusik wie ein neues Streichtrio. Dem Stil der Zeit Strauß-Thuille gehören an Hermann Bischoffs noble Symphonie und August Scharrers „Durch Nacht zum Licht". An kleineren Orchesterstücken gab es im Gürzenich zu hören: des jungen Kölners Haaß Sinfonietta, ein Werkchen gesund frischer Erfindung, dazu Hermann Ungers „Levantinisches Rondo", eine Burleske nach arabischen, griechischen, türkischen und armenischen Volksweisen. Regers eigene Instrumentierung der zweiklavierigen Beethoven-Variationen ließ die kontrapunktischen Qualitäten dieses Kraftstücks neu erblühen. Theo Kreiten (Düsseldorf) machte mit seinem abwegigen Klavierkonzert bekannt. Dr. Leopold Schmidt (Berlin) erläuterte mit Hilfe eines Orchestervortrags die Entwicklung der Symphonie; leider fehlte „der" Symphoniker Bruckner ganz. Zugunsten der Fachhochschulen für Orchestermusiker gab das städtische Orchester einen „Monstreabend", wobei Abendroth und Klemperer sich am Pult ablösten. Die Reihe der Gürzenichkonzerte schloß mit Bachs Johannespassion, die diesmal an Stelle der üblichen Matthäuspassion trat. — Der Holländer Jaap Sgaander-Borowsky brachte neufranzösische Klaviermusik mit und erwies sich darin als ganz hervorragender Könner. Die von ihm interpretierten Stücke von Prokofiew wirkten durch urwüchsigen Humor im Stile des Ungarn Béla Bartok. Ein vollständiger holländischer Sängerchor, die „Haghe Sanghers", deren Vereinigung unter dem Protektorate der Königin Wilhelmintje steht, erfreute uns durch Proben einheimischer Produktion, darunter solcher des bei uns mit seiner Drei-Schneider-Oper bekannt gewordenen Brandt-Buys, de Haans, von Verheijs, Holl, endlich des Dirigenten Hofkapellmeisters Boer. Das unter Fritz Zauns trefflicher Leitung stehende Kölner Beamten- oder Volksorchester beendete seine Konzertreihe mit einem volkstümlichen Abend, der Gluck, Humperdinck, Rich. Strauß und Joh. Strauß brachte und wobei Marya Baumhoer aufs neue Proben ihrer ausgezeichneten Gesangskultur in Arien aus dem „Freischütz" und den „Lustigen Weibern" ablegte. Die Gesellschaft für neue Musik trat energisch für das Schaffen Max Regers ein. Der Kölner Tonkünstlerverein vermittelte die Bekanntschaft mit Eidens aus Aachen und Henrich aus Koblenz, von denen der letztere über anerkennenswerte, an Reger gereifte Kompositionstechnik verfügt, während Eidens noch allzu sehr im Banne der Schule steht. Dr. W. Georgii wirkte wie so oft auch diesmal uneigennütigerweise und höchst künstlerisch am Flügel. Die Gesellschaft der Künste lud zu einer Vorführung der Schönbergschen Pierrot lunaire-Gesänge, denen Marie Gutheil-Schoder eine ideale Ausdeuterin war. Das Kammerorchester, geleitet von Klemperer, besetzt mit ersten Solisten (Strub, Feuermann, Weßener u. a.) leistete Außergewöhnliches, ohne jedoch dem Werke zu einem tieferen Gefühlseindruck verhelfen zu können: Retortenkunst! Der Musikausschuß der Kölner Volksbildungsvereinigung eröffnete seine Musikalische Volksbibliothek, entstanden aus Bücheranschaffungen und Notenspenden. Die Besucherzahl (Studenten, Lehrer, Beamte, Geistliche) wuchs sehr rasch auf über hundert. Dr. Paul Marsop, der Vater der Idee dieser Bibliotheken, besuchte sie und gönnte ihr uneingeschränkte Anerkennung. — Wo das gesamte Rheinland Musikfeste begeht (Hagen, München-Gladbach, Essen, Godesberg: Brahms-Feste, Düsseldorf: Tonkünstlerfest, Neuß: Schubert-Fest, Bonn: Beethoven-Fest usw. usw.), darf Köln nicht müßig sein: das hier ansässige Brühler Schloßquartett des Klengel-Schülers und lange Zeit in Amerika wirkenden Cellisten Lamping beging sein zweites Kammermusikfest, dem ein Preisausschreiben vorangegangen war: Kurt Schubert, der trotz seiner Jugend schon als Professor an dem Institut für Kirchenmusik in Berlin angestellt ist, erhielt mit einem Klarinettenquintett eine lobende Anerkennung, Rudolf Peters aus Bonn (jetzt in Stuttgart) für ein Streichquartett den zweiten Preis. Beide Arbeiten sind formal vollendet, lassen aber noch rein persönliche Züge vermissen, was bei dem jugendlichen Alter der Autoren gewiß noch kein schlimmer Mangel zu sein braucht. Im übrigen gab es ein mit großem Beifall aufgenommenes Bläserquintett Paul Hindemiths in Uraufführung, eine witzige Parodie auf verunglückte nächtliche Serenaden, dazu ein tiefernsthaftes Quartett, ein ganz im Sinne Dvoraks gehaltenes, klangschönes Quartett von Alois Haba, in Donaueschingen erstmalig gehört, ein reifes Klarinettenquintett Ewald Sträßers, ein stürmisches Quartett von Béla Bartok, außerdem Werke von Corelli, Schein, Bach, Mozart, Brahms, Beethoven, Wolf, teilweise im Saal der Kölner Lese, in dem des Schlosses Brühl bei Bonn und in dessen Garten vorgetragen. Als Mitwirkende waren geladen: die Festdirigenten Abendroth, Fiedler, Panzner, das Budapester, das Gürzenich-, das Gewandhaus-, das Buxbaum-, das Mannheimer, das Havemann-Quartett und Frankfurter und Kölner Solobläser. Der Besuch, zuerst bedenklich gering, wuchs nach und nach. Für das nächste Jahr ist ein internationales Kammermusikfest vorgesehen, was in der Ortspresse einigen Widerspruch hervorrief.

Im Opernhaus hörte man als Uraufführung des einheimischen Fritz Flecks Tanzpantomime „Nabijja", d. i. die Frau des Propheten Muhamed, worin deren Untreue mit einem jungen Söldner und der Tod der beiden rhythmisch-pantomimisch geschildert wird. Das Ganze ist die Neufassung der Tondichtung „Aischa", arbeitet mit einem Elektraorchester und löste zusammen mit der farbenfrohen Inszenierung Rémonds starke Wirkungen aus. — Kurz vor Toresschluß kam noch die Uraufführung des „Zwergs" von Al. v. Zemlinski heraus, ein recht „verschnitzlertes" Machwerk, das aus dem Wildeschen Märchen vom häßlichen Narren eine Tragödie zu machen sucht; vor den Spiegel von seiner Herrin, der Infantin geführt, stirbt er aus Kummer über seine Häßlichkeit. Die raffinierte Kunst der Instrumentation vermag hier nicht über die musikalische Impotenz und die Gewundenheit der Dramatik hinwegzutäuschen. Wie ein Guß frischen Wassers wirkte die anschließende Pantomime Strawinskis, „Petruschka", ein aus Heterophonie und witzigster Persiflage des „Gebets der Jungfrau" zusammengeschweißtes burleskes Stückchen, dem unser Ballett (Zehnpfennig, Ripelli) recht gute Interpretation zuteil werden ließ. Als Gast erschien das Schwedische Ballett, das außer interessanten einheimischen Tänzen die Ballettmusik Debussys, „Die Spielzeugschachtel", erstaufführte, etwas kaltschnäuzige Parodisterei auf Gounods Soldatenmarsch u. a. Nächstes Jahr sollen wir die Uraufführung von Schrekers „Irrelohe" bekommen. — Als Gegenstück zu den Schulmusikwochen in Münster, Bochum, Dortmund, Hagen usw. veranstaltete die Stadt Köln eine gleiche Woche im Saale des Gürzenich. Erschienen waren als Vertreter der Behörden der Regierungspräsident, der Rektor der Universität, der Staatssekretär Dr. Becker, Prof. Kestenberg, der Referent am Kultusministerium. In Vorträgen und abendlichen Konzerten wurden Anregungen aller Art geboten: über Hermeneutik sprach Privatdozent Dr. Bücken (Köln), über die Entwicklung des Musiksinnes Prof. L. Riemann (Essen), über die rhythmische Gymnastik Md. Müller (Köln), über Stellung und Aufgaben der Musik in unserer Kultur Prof. Abert (Leipzig), über Ziele der musikalischen Erziehung Prof. Kestenberg, über die Schulmusik Prof. Thiel (Berlin), über Stimmbildung der vortreffliche Gesangspädagoge Frankenberger (Nürnberg). Die Woche schloß mit der Eröffnung einer Zweiganstalt des Berliner Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht. Als Zuhörer waren zahlreiche Lehrer aus Köln und der weiteren Umgegend erschienen. In den abendlichen Festkonzerten hörte man vom Lehrergesangverein Chöre von Palestrina, Othegraven, Schumann, Unger, vom Liederkranz solche von Schubert, Hegar usw., außerdem einige der Fischerschen Hauskomödien.

Dr. Hermann Unger.

*

Ulm. Ein abschließender Bericht über das Konzertleben 1921/22 kann nicht besser begonnen werden, als mit der Nennung von Beethovens IX. Symphonie, die unter Buschs vornehmer Leitung vom Landestheaterorchester, dem Chor der Liedertafel und des Vereins für klassische Kirchenmusik und den Solisten Senta Erd, Lydia Kindermann, A. Ernesti und R. Fritz zu Gehör gebracht wurde. Weiteres

bot die Liedertafel mit einem von Mimi und Walter Schulze-Prisca gespielten Bach-Konzert in c moll für 2 Geigen und Klavier (Fr. Hahn), der Reger-Sonate g moll Op. 42 für Geige allein, der Händel-Sonate E dur für 2 Geigen und Klavier und einem Spohrschen Duett für Geige allein. Sehr Interessantes lernte man auch durch die Dessowsche Madrigalvereinigung (Frankfurt) kennen, und es ist um so bedauerlicher, daß dieselbe gezwungen war, sich aufzulösen. Der Männerchor des Vereins trat mit Kompositionen von Bruckner (Trösterin Musik und Mitternacht), Schubert, Hegar, Kaun usw. vor die Oeffentlichkeit, wobei Lydia Kindermann Gelegenheit hatte, in Liedern von Schubert und Marx ihren warmen Alt zu entfalten. Vom Vereinsorchester (Dir. Fr. Hahn) wurde vorgetragen das Concerto grosso Nr. 8 von Corelli, W. Niemanns Anakreonsuite, Mozarts Rondo aus Serenata Nr. 6 für 2 Streichorchester, das Concerto grosso in D dur von Händel, die h moll-Suite von Bach für Flöte und Streichorchester und die Haydnsche c moll-Symphonie; außerdem das Mozartsche Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester, Solisten Prof. Kaleve und Prof. Büttner (München). Die Sonate c moll für Flöte und Harfe allein zeigte den ganz eigenartigen Zusammenklang dieser beiden Instrumente. Stürmisch gefeiert wurde wieder das Wendling-Quartett nach dem Vortrag von Bruckners Streichquintett in F dur und Mozarts Quintett in g moll. Der Verein für klassische Kirchenmusik hatte unter seinem Dirigenten Fr. Hahn wieder schöne Erfolge zu verzeichnen, so mit dem hier erstmals gehörten Berliozschen Werk „Des Heilands Kindheit", eine klanglich sehr farbenprächtige, aber doch mehr dekorativ wirkende Komposition, Solisten R. Bockskaul (Magdeburg), Prof. Fischer (Würzburg), W. Ludwig (Ulm) und Fr. Haas (Stuttgart). Am Karfreitag erklang die unvergänglich schöne Johannespassion, Solisten M. Stern-Lehmann (München), M. Frey-Speiser (Stuttgart), A. Ebner (Augsburg), A. Werner (Marbach), J. Knoll (Neu-Ulm). Beim letzten Konzert führte Fr. Hahn im Münster Kloses Präludium und Doppelfuge wirkungsvoll vor, was von dem darauffolgenden Brucknerschen Tedeum, Solisten Phil. Landshoff (München), Maria Frohnmayer (Ulm), K. Saroschek (Frankfurt) und Fr. Sontheimer (Ulm), der ungünstigen Akustik des Münsters wegen trotz bester Ausführung nicht uneingeschränkt gesagt werden konnte. Der wundervolle Innenraum unseres Münsters wäre es wohl wert, daß sich endlich einmal ein Fachmann der Verbesserung dieser üblen akustischen Verhältnisse annähme. Unserer einheimischen Sängerin Maria Frohnmayer gelang es, ihre Zuhörer für Lieder von Wolf, Knab, Jürgens und Göhler nachhaltig zu begeistern. F.

*

Graz. Anläßlich der Herbstmesse öffneten sich nach geraumer Sommerruhe die Tore unserer Kunsttempel zu festlichen Aufführungen: An der Oper „Meistersinger", „Salome" und „Figaros Hochzeit", im Konzertsaale Hugo Wolfs „Penthesilea", Bruckners „Siebente", „Heldenleben" und „Tod und Verklärung" von R. Strauß. Außerdem gab es einen „romantischen Liederabend" Emerich Schreiners und einen vom heimischen Meister Leopold Suchsland geleiteten Kammermusikabend, bei dem er selbst als Tondichter zu verdienten Ehren kam. An der Oper, zu deren besserem Gedeihen die Stadtgemeinde den vom ernsten künstlerischen Standpunkt aus zu begrüßenden Beschluß faßte, die auffallend unfruchtbarer gewordene Operette aufzulassen, walteten die Kapellmeister Klemens Krauß und Hans Mohn und die Spielleiter Direktor Grevenberg und Karl Keß rührig ihres Amtes. Es standen ihnen hiebei tüchtige Gesangskräfte, wie Mina Tube, die leider alsbald erkrankte, Hussa, Walbenburg, Dora With, Thilde Kaiser, Anton Topitz, Emerich Schreiner; Harbich, Eckner und Räcke und, „alle" überragend, Alois Hadwiger, der geniale Darsteller, zur Seite. Außer den Repertoire-Opern hörten wir leider nur eine einzige Neuheit, Franz Schmidts „Notre dame", ein Werk, das mit seiner orchestralen Farbenpracht und starken, allerdings theatralischen Gegensatzwirkungen mächtigen Eindruck machte. Außergewöhnlich viel Gäste konnten wir diesmal begrüßen: Als Salome Jenny Korb, Allinde Sanden und Frau Gutheil-Schoder, die die Tochter Herodias am gewaltigsten verkörperte, als Butterfly Carla Iwanovic, als Rigoletto Dr. Schipper, als Raoul und Rhadames Fischer-Niemann, als Ariadne Cäcilia Pfleger, die leider nicht mehr wie auch Rosine Fortelni unserer Bühne angehört, und als schier unübertreffliche Leonore (Fidelio) und Isolde unsere Landsmännin Lucie Weidt. In anmutigem Gegensatze zur Großen Oper standen die allerliebsten Aufführungen von Mozarts „Bastien und Bastienne" und Pergoleses „Serva padrona" am Puppentheater unseres Künstlerbundes „Freiland" unter Otto Siegels verständiger Leitung. Ganz hervorragend zeichnete sich Klemens Krauß mit dem Opernorchester, das er sich zum geschmeidigsten Instrumente gestaltet hatte, auch im Konzertsaale aus. Außer den eingangs erwähnten symphonischen Werken brachte er Beethovens „Vierte", Mozarts Jupiter-Symphonie, Mahlers „Erste", Bruckners „Neunte" mit dem Tedeum, Schuberts „himmlisch lange" C dur-Symphonie und Regers „Variationen zu einem Thema Mozarts" zu geradezu mustergültiger Wiedergabe und steigerte die Fuge des letztgenannten Werkes zum glanzvollsten Virtuosenstück des Orchesters. Von großen Oratorienwerken hörten wir Liszts „Legende der heiligen Elisabeth", die dem Domchormeister Rudolf Weis-Ostborn mit sattelfesten Solisten und einem wohlstudierten Chore bei nur e i n e r Orchesterprobe (ob der großen Kosten!) überraschend gut gelang. Auch war eine gute Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri" zu verzeichnen, die Kapellmeister Riedner mit dem Typographischen Sängerbund und dem Ersten Grazer Frauenchor und Frau Straßmann an der Spitze der Einzelsänger veranstaltete. Die großen Chorvereine, der Grazer Männergesangverein (Sangwart Köhle), die Gothia (Sangwart Dr. Julius Weis-Ostborn) und Schubert-Bund (Sangwart Schreier) bewegten sich im Rahmen des Volksliedes und der Chorballade. Die mannigfachste Vortragsreihe bot D. Ocherbauer, der auch den Deutsch-evangelischen Gesangverein tatkräftig leitet, mit dem Grazer Männerchor. Man lernte hiebei Suchslands stimmungsreiche Ballade, Ocherbauers innige „Andacht" und einen hervorragend tüchtigen jungen Geigenvirtuosen Bela Szigeti kennen. Sehr beachtenswert waren die Kompositionsabende vom Wiener Tonmeister Kamillo Horn, dessen zahlreiche Freunde seiner gehaltvollen Muse (Lieder, Kammermusikwerke, Chöre und Melodramen) sich zu einem stattlichen „Bund" schlossen, vom Kapellmeister Oskar Pasa, dessen Lyrik eine stark persönliche Note aufweist, und der Tondichterin Michaela v. Kodolitsch, die außer Liedern sogar eine melodienreiche Oper schrieb. Sehr ansprechende Kammermusikwerke hörte man von Dr. Sepp Rosegger (Klaviertrio), Josef Gauby und Artur Noe (Streichquartette) und hübsche Klavierstücke und Lieder von Prof. Dité (Wien). Liederabende gaben die heimischen Kräfte Frau Kiegerl, Frl. With und Dr. Moro, Adolf Topitz und der Wiener Baritonist Viktor Heim. Am Flügel erschienen die Pianisten Dachs, Wittgenstein und der ausgezeichnete Mozart- und Beethoven-Spieler Guido Peters. Geigenabende gaben, wie alljährlich, Willy Burmester, unser Jany Hayndl und die sehr begabte, aber noch etwas jugendliche Lydia Bulaich. Großen Genuß bereitete das vollendete Cellospiel Prof. Buxbaums, den Dr. Poschacher tadellos begleitete. Für Kammermusik sorgten das Steierm. Konservatorium (Dir.: Dr. v. Mojsisovics) und die altbewährte Vereinigung Prochaska-Stolz (Mozart-Gedenkfeier). Wie einst erschien wieder einmal Alois Kofler (Bozen) an der großen Orgel unseres Stephaniensaales. Schließlich sei mit besonderer Anerkennung der musikalischen Veranstaltungen unserer „Urania" gedacht, die seit der kulturschädigenden Proletenwirtschaft dem ärmsten aller Stände, dem Kreise der Intellektuellen, dem Mittelstande, zugänglich geblieben sind. Die Kammermusiker der „Urania" pflegten unter Suchslands Führung vorbildlich unsere Klassiker, und außerdem gab es einen Strauß-, Brahms-, Hugo Wolf- und Plüddemann-Jensen-Abend. Mein Spinett-Abend bot Gelegenheit, sich in die liebe, alte Großvaterzeit zu verträumen, und Viktor Zack und Dr. Geramb, die treuen Ekkeharde unserer Heimatskunst, brachten das Steirerlied zu Ehren. Sie ließen auch heuer zur Weihnachtszeit an andachtgeweihter Stelle die uralten Hirten- und Krippenlieder erklingen.

J u l i u s S c h u c h.

*

Zürich. Man wird im Ausland auf den dichten Neuwuchs schweizerischer Tonwerke aufmerksam. Was mehr ist: auch die Heimat steht ihnen nicht teilnahmslos gegenüber. Im Rahmen der Abonnementskonzerte kam eine „Kleine Symphonie" (für kleines Orchester — die Orchesterorgien scheinen sich ausgetobt zu haben —) von Paul Müller zur Aufführung. Das Werk „will rein musikalische Wirkung erzielen" — bezeichnenderweise wird neuerdings das Nicht-Programmatische einer Tondichtung „Programm" — und dies gelingt dem jungen Komponisten, wenigstens in den ersten beiden Sätzen. Müller fußt auf der Sonatenform. In der Gegenüberstellung der Themen weiß er Gegensätzliches hübsch zu entwickeln, zu verbinden und abzurunden zu einem zwischen Ernst und Scherz anmutig schillernden Charakterbild. Das schwache Andante versagt; das Finale leidet an stilistischem Durcheinander. Es ist, als ob an Stelle ordnenden Willens und sorgfältiger Durcharbeitung die Ungeduld getreten sei. Müller nennt das jugendlich-optimistisch „con fuoco". Fast jede der offiziellen Kammermusikaufführungen bringt ein schweizerisches Tonwerk. Das Wunderlichste davon ist ein Streichquartett in c moll von A. Honegger, der in Paris lebt, zu der Vereinigung „Les Six" gehört und mit dieser bewußtermaßen gegen die Kunst Debussys Sturm läuft. Wer in Kunstdingen ein Kriegsgeschrei erhebt, ehe er sich durch Werke ausgewiesen hat, ist mir immer etwas verdächtig. Die Muse Honeggers sieht jedenfalls vorläufig so ziemlich wie ein kleiner, unwirscher, eigenwilliger Struwwelpeter aus. Wütenden Feinden gleich säbeln die vier Streicher aufeinander los — wenn es auch scheußlich klingt, so nennt man diesen Stil doch Kontrapunkt — und auch das Geräusch wird dieser sonderbaren Ausdruckskunst dienstbar gemacht. Ob starkes, rebellisches Talent, ob Unfähigkeit hier am Werke ist, muß die weitere Entwicklung lehren. Robert F. Denzler, der sich früh in Orchesterwerken mit unbeschränkten Instrumentalmitteln versucht hat, zeigte sich in der Beschränkung — einem Duo für zwei Violinen in Suitenform — weit glücklicher. Einen gewinnenden Eindruck macht Frank Martin in seinem Klavierquintett d moll. Martin ist von welscher Seite beeinflußt. Bei uns kreuzen sich eben die Fäden nationaler Einwirkung. Martin steht nicht in vorderster Linie der Moderne. Sein Opus 1, eine Violinsonate, die man in einem Hugschen Verlagsabend zu hören bekam, steht in der Anlage etwas unter dem Patronat von César Franck. Sein Klavierquintett wirkt bedeutend reifer, weckt aber den Gedanken an Saint-Saëns, nicht den Franzosen, sondern den französischen Vermittler Bachs. Mir scheint Martin herber, konsequenter, deutscher als Saint-Saëns, von dem er übrigens auch die formale Gewandtheit, die bewußte Kürze gelernt haben könnte. Reinhold Laquai, der einen eigenen Kompositions-Abend gab, hat persönlichen Stil. Einen ganzen Abend zu fesseln, ist freilich seiner Kunst nicht möglich. Auch er erinnert gelegentlich — nicht durch Aeußerlichkeiten, sondern durch den inneren Wesenszug stiller Schmerz-

lichkeit an César Franck. Doch bleibt er ganz im Träumerischen haften; zuweilen zerrinnt ihm die Form unter den Fingern: seine Sonatinen für Klavier, viel zu einförmig, um als Fantasien gelten zu können, sind alles, nur keine „Sonatinen". In einer Cellosonate, einer Klarinettesonate und einem Streichquartett sagt er manches Wertvolle, gewinnt er durch die Echtheit der Empfindung, aber das Dramatische fehlt ihm, das die Form durch Gegensatz belebt, das durch den geistigen Kampf und dessen Schlichtung packen könnte. Die oben erwähnten Hugschen Verlagsabende brachten Lieder von Paul Müller, Werner Wehrli, Hans Jelmoli und Walter Lang. Das ursprünglich Liedmäßige, d. h. eine melodisch geführte Singstimme, gelingt Jelmoli am besten, namentlich im kleinen Rahmen des Volkslieds. Sein Gegenpol ist Werner Wehrli, der die Begleitung mit Witzen und Pointen so sehr wie möglich salzt, was ihn mit seinen Wunderhorntexten einigermaßen in Konflikt bringt. Paul Müller ist im Liede noch sehr erst Werdender, nicht ohne Hoffnungen zu erregen. Walter Lang beschränkt sich auf bescheidene Untermalung seiner Dialektlieder nach Gedichten von J. Reinhart. Neben unsern Schweizern erfreuen sich die Russen starker Berücksichtigung. Was sie uns eigentlich geben sollen, weiß ich nicht recht. Mussorgski — seinerzeit als Gesamterscheinung selbst problematischer Sucher — kann uns heute; wo wir nach Festigung verlangen, nicht viel bedeuten. Scriabines „Poème de l'exstase" bringt zwar musikalisch nicht eben erstaunlich Neues, ergießt aber ein derartiges Pandämonium von krankhafter Erotik über die Hörer, daß man sich füglich fragen darf, ob es nötig sei, uns mit der raffinierten Abart von Kunst bekannt zu machen, im Augenblick, wo jeder, der es mit Kunst und Menschentum ehrlich meint, nach Gesundheit schreit! Auf die gleiche Linie ist leider der durch modern-psychologische Motivierungskünsteleien vollends unausstehlich gewordene „Ritter Blaubart" Eulenberg-Reznicek's zu stellen, mit dessen recht guter Einstudierung uns das Stadttheater keine große Freude machte. Jeder war froh, als der geisteskranke Spuk, nach kurzem Scheindasein wieder in der Versenkung verschwand. Wesentlich andere, in die Zukunft weisende Bedeutung kommt dem „Sonne-Geist" von Klose zu. Die wunderbare Mäßigung des Tondichters gegenüber dem zu allen Spektakelstückchen verführenden, in erster Linie zum Tonmalen herausfordernden Stoff, das feine Gefühl, mit dem er aus der ebenso wortreichen wie gefühlsarmen Dichtung Momberts jene Stellen heraushob und musikalisch vertiefte, die allein einer Vertiefung fähig waren, sein bewußtes Vermeiden der theatralischen Geste, kurz, die künstlerische Besonnenheit bei tiefinnerlichem Gefühl, bei allem Glauben des Tonsetzers an den eiskalten Sternenmythos machen dieses Werk Kloses geradezu zum Vorbild, stempeln es zur Hoffnung auf einen neuen Aufschwung der Tonkunst. Daß Klose diesem spröden Vorwurf dauerndes Leben eingehaucht habe, ist unwahrscheinlich, daß er ihm ein Werk von einheitlichem, echt musikalischem Stil abgewann, zeugt für Kloses Künstlerschaft. Der Gemischte Chor, der hervorragende Klangkörper unseres Tonhalle-Orchesters, die tüchtigen Solisten Felicie Hüni-Mihacsek, Marie Möhl-Knabl, Frida Dierolf und Karl Rehfuß waren unter Volkmar Andreaes Leitung mit begeisterter Hingabe am Werke. — Von den Solisten der vorweihnachtlichen Abonnementskonzerte errang Alma Moodie den unbestrittensten Erfolg. Fritz Reitz zeigte in einer Suite von Reger für Violoncello allein, was wir an unserem Solocellisten haben. Von den Solistenkonzerten seien nur die bedeutendsten erwähnt. Das Wertvollste war unstreitig der Beethoven-Abend Lamonds. Alice Ripper zeigte sich in einem Liszt-Abend als eine der ersten lebenden Pianistinnen. Walter Gieseking täuscht durch Anschlagswunder über die Leere seines nur Nicht-Deutschen gewidmeten impressionistischen Programms hinweg. Der fleißige Baseler Ernst Levy wirkt nüchtern durch seinen trockenen Anschlag. An der Spitze der Sänger — auch in der Gunst des Publikums — steht Ilona Durigo, die übrigens zwei schöne, ältere Triolieder Hermann Suters vortrug. Eva Kötscher-Welti, eine Tochter der Welti-Herzog, ist vorläufig ein „Herzöglein", erinnert aber jetzt schon in vielem an die berühmte Mutter, besonders auch in der geschmackvollen Zusammenstellung des Programms. Außerdem sangen Elisabeth Rabbow, Aenny Lankes-Rosen und Hans Vaterhaus, der treffliche Gestalter des Komischen. Hedwig Faßbaender, die vielversprechende Geigerin, schien mir diesmal nicht ganz auf der gewohnten Höhe. Kammerkonzerte mit Orchester gaben Alexander Schaichet, der die „Sommeridylle" von August Reuß und eine hübsche Serenade von B. Sekles erstmalig hier aufführte. Der historische Kammerabend — Orchesterwerke und Sologesänge — der Tonhalle-Gesellschaft fand vor leeren Bänken statt. Was sind dem Publikum die deutschen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts! (Besser erging es Ernst Isler mit seinem Kirchenkonzert, dessen Programm italienische Meister der Orgel und Violine aus dem gleichen Zeitabschnitt brachte.) Welches frische Leben unter den „Perücken" eines Schütz, Bruhns, Erlebach versteckt ist, zeigte der meisterhafte Vortrag des Sängers Georg Walter. Ich darf nicht schließen, ohne des 80. Geburtstags Friedrich Hegars zu gedenken. Dankbar feierte man Hegar in seinen eigenen Werken. Mit dem Aufschwung des Zürcherischen Konzertlebens ist sein Name unauflösbar verknüpft. Damals gab es tatsächlich ein begeistertes Zusammenarbeiten zwischen Publikum und Führer. Heute spricht man von einer erschreckenden Flucht der Konzertabonnenten; man sucht nach Gründen, hadert über die Programme, die Solisten. Mir will eher scheinen, als sei für eine Zeitlang das Bedürfnis nach dieser Art des Musikerlebens vorüber. Vielleicht will sich die häusliche Musik, die echte, gute, nicht nur das Fox-Trott-Geklimper, ihrerseits entwickeln und Geltung verschaffen! A. Roner.

Besprechungen

Neue Kammermusikwerke.

Heinrich Kaspar Schmid: Blasquintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (B dur), Op. 28. Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz.

Dieses liebenswürdige und liebenswerte Werk des hochgeschätzten Tondichters bildete zweifellos eine der erfreulichsten Gaben des vorjährigen Tonkünstlerfestes in Nürnberg; einfach und anspruchslos, heiter und frohgemut, dabei nicht ohne eine schöne Wärme und Tiefe der Empfindung bedeutet es unbedingt eine hochwillkommene Bereicherung der zeitgenössischen Kammermusikliteratur. Eine herzliche, echte Musizierfreudigkeit, vielleicht sogar mit einem gewissen bodenständig bajuvarischen Einschlag, spricht aus diesem überaus klangvollen Werke, besonders aus dem reizenden, einer Gavotte ähnlichen zweiten Satz. Die Ausdruckskraft und Charakterisierungsmöglichkeit der einzelnen Instrumente ist aufs feinsinnigste verwendet, um den mannigfachen musikalischen Einfällen des Komponisten Licht und Farbe zu verleihen. Dem schon wiederholt mit bestem Erfolg aufgeführten schönen Quintett ist die weiteste Verbreitung von ganzem Herzen zu wünschen.

*

Paul Graener: Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello, Op. 54. Verlag von Ed. Bote & Bock in Berlin.

Die drei Sätze dieses Quartetts heben sich durch die scharf herausgearbeiteten Gegensätze ihres Stimmungsgehalts wirkungsvoll voneinander ab. Zarte Versonnenheit, wehmütige Träumerei durchzieht den ersten Satz, der sich nur an einer einzigen Stelle zu größerer Leidenschaftlichkeit erhebt; leise und verhalten, wie der Anfang begonnen hat, klingen dann die letzten Akkorde auch wieder aus. Lebhaft und kühn dahinstürmende Streicherfiguren kennzeichnen den zweiten Satz, die vier Stimmen sind dabei oft hart bis an die äußerste Grenze der Ausdrucksmöglichkeit des Kammermusikstils geführt. Dieses Vivace wird unterbrochen durch ein Moderato über einen zweitaktigen Basso ostinato, dem eine kurz gedrängte Wiederholung des ersten Teils folgt. Den dritten und letzten Satz eröffnet ein Adagio voll tiefer, nachdenklicher Schwermut, ein bewegter Mittelsatz schließt sich an, doch bald gewinnt die Anfangsstimmung wieder die Herrschaft; besänftigt und beruhigt, in wundersam verklärten Klängen tönt das Werk still und leise aus. Allem Anschein nach verzichtet der Komponist mit ganz bewußter Absicht auf die übliche äußere Form, auf den herkömmlichen Aufbau seines Quartetts, sondern ist vielmehr auf Gestaltung von innen heraus bedacht; einem länger ausgesponnenen Werk hätte diese absichtliche Formlosigkeit leicht wohl gefährlich werden können, bei der sehr erfreulichen Kürze dieses Quartetts tritt sie keineswegs störend in die Erscheinung. Eigenartig und überraschend erscheint fast durchweg die Stimmführung, unruhig, oft heftig die Modulation, deren innere Notwendigkeit nicht immer und überall klar ersichtlich ist; doch alles in allem ein Werk, das seinen Schöpfer von einer außerordentlich schätzenswerten Seite zeigt.

*

Heinrich Bapst: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (h moll) Op. 3. Verlag von Sulze & Galler (Heinz Mueller) in Stuttgart.

Diese als starke Talentprobe sehr beachtenswerte Jugendarbeit weist alle Vorzüge und alle Schwächen eines solchen Werkes auf. Die unbedingte Ehrlichkeit und Frische des kernig zufassenden Musizierens berührt ohne weiteres angenehm und erfreulich, Sturm und Drang und vielleicht etwas zu viel heißer Ueberschwang erscheinen durchaus selbstverständlich und natürlich. Großes Geschick und ein an bewährten älteren Vorbildern wohl geschulter Geschmack zeigt sich in allen vier Sätzen dieses Trios. In ihrer äußeren Gestalt gleichen sich die beiden ersten und der letzte Satz vielleicht allzu sehr: einem lebhaften ersten Teil steht jeweils ein ruhigerer, gesanglicher zweiter Teil gegenüber, doch ohne eigentliche Durchführung, ohne besondere Verwertung und Verarbeitung der an sich gut und brauchbar erfundenen Themen. Der dritte Satz macht einen etwas unruhigen Eindruck und mutet nicht eben einheitlich geschlossen an. Das Werk verlangt drei vorzügliche, in rhythmischer Hinsicht sehr sattelfeste Spieler. Manche lebhaft bewegte Stellen werden wohl nicht leicht zum Klingen zu bringen sein, um so mehr werden die getragenen Teile durch ihre treffliche Klangwirkung in hohem Maße für sich einnehmen.

August Richard.

Bruckner- und Hugo Wolf-Schrifttum.

Dr. Alfred Orel: Unbekannte Frühwerke Bruckners. Mit der Partitur der Ouvertüre in g moll. Universaledition. Wien. 1921.

Letztes Jahr ist eine neue Ouvertüre des Wiener Symphonikers, anscheinend aus der Linzer Lehrzeit, zum Vorschein gekommen und besonders von Dr. Schulz-Dornburg in Bochum vertreten worden. Man könnte mißtrauisch sein und derartige Funde und Bekanntgaben der Gelehrsamkeit und dem Geschäftssinn zuschreiben. Allein bei Bruckner liegen die Dinge ganz eigenartig. Erst im fünften Jahrzehnt

seines Lebens hält er sich für befähigt, eigentlich an die große Oeffentlichkeit zu treten. Inwieweit die Spätreife tatsächlich oder vermeintlich war, ist fraglich. Solange wir's nicht wissen, können wir froh sein, etwas vor 1864 aufzutreiben. Es handelt sich da nicht um frühreife, unreife Kindheits- und Jugendwerke, sondern um gediegene, geradlinig und geraden Wegs zur Höhe aufstrebende Kunstwagnisse, wie diese schöne g moll-Ouvertüre, die wahrscheinlich für Kitzler geschrieben wurde, der ihn in Linz, nachdem er bei Sechter fertig war, weiter unterrichtete. Auch frühere, in Sankt Florian, ja vorher entstandene Erzeugnisse sind höchst beachtenswert, wie z. B. das einprägsame, unmittelbarster Wirkung sichere Pange lingua von 1843. In Kremsmünster hat sich erst kürzlich das bei Rietsch (im Nachruf des Reimerschen Nekrologs von 1897) als Nr. 5 erwähnte Libera gefunden. Aus der späten Zeit, als das Quintett entstand, ist auf dem Bochumer und Stuttgarter Feste (1921) ein Intermezzo wieder aufgetaucht, das zeitweilig vergessen war. Es sollte das Scherzo ersetzen, weil dieses dem Quartettführer Hellmesberger mißfiel; er ließ das Intermezzo aber doch liegen (Partitur in der Universaledition, Wien). So hat auch, was außerhalb der großen Symphoniereihe entstand, seine bedeutsame Geschichte und weckt Teilnahme. Der Herausgeber jener g moll-Ouvertüre fügt der Partitur noch 26 gestochene Notenbeispiele, besonders aus den Ecksätzen der f moll-Symphonie, hinzu (deren Andante in der Universaledition schon vorliegt). In einer längeren Abhandlung untersucht Orel hauptsächlich die Formfrage und löst sie im Sinne August Halms, dessen Bruckner-Buch die Nachweise für die musikalische Folgerichtigkeit Bruckners nicht schuldig geblieben ist. Die Arbeit Orels gehört vermöge ihrer Sachlichkeit zum Lehrreichsten, was bis jetzt über Bruckner geboten worden ist; nur sollte Mahler ganz aus dem Spiele bleiben. In der Frage des Aufbaus der Neunten Symphonie können wir (S. 10) Orel nicht ganz beistimmen: die Wiederholung im Allegro scheint uns bei „Gemessen" zu beginnen. Der leise Schluß des achten Allegros könnte wohl auch eine Erinnerung an Beethovens Achte oder Mozarts XXV. Symphonie sein, oder an dessen 13., 20. und 21. Klavierkonzert. Möge es Dr. Orel, der große Verdienste um die Bruckner-Forschung hat, auch weiterhin gelingen, glückliche Funde zu machen! Einer der wertvollsten waren auch Skizzen zum vierten Satze der Neunten, die er mit aufklärender Abhandlung im Bruckner-Hefte der österreichischen Zeitschrift „Der Merker" Oktober 1921 der Oeffentlichkeit unterbreitet hat. Ueber Verbleib und Beschaffenheit weiterer Entwürfe zum letzten Schlußsatze sind wir immer noch im unklaren.

*

Hans Teßmer: Anton Bruckner. Eine Monographie. Bd. 33 der Deutschen Musikbücherei von Gustav Bosse, Regensburg. 1922.

Dr. Albert Knapp: Anton Bruckner. Zum Verständnis seiner Persönlichkeit und seiner Werke. Buch- und Kunstverlag A. Bagel, Düsseldorf. 1921. 24 Seiten. (Deutsche Schrift.)

Der rührige Regensburger Verlag, der bald auch die mehrbändige, mit Spannung erwartete Biographie Bruckners von Göllerich verlegt, hat 1920 als 20. Band schon einmal eine Lebensbeschreibung Bruckners herausgegeben, und zwar von Franz Gräflinger, an dessen bekanntes größeres Werk (bei R. Piper in München) hiemit auch erinnert sein möge. Wie nötig ein Anwachsen des Schrifttums über Bruckner ist — jede ernste Arbeit beleuchtet Leben und Werke von anderer Seite — dafür spricht die geringe Kenntnis, die selbst unter Fachleuten gefunden wird: hat doch kürzlich Karl Hasse in seiner Reger-Biographie die Entdeckung gemacht, Bruckner habe in seinen Symphonien nirgends eine Fuge! — Hans Teßmer verfügt über ein gründliches Wissen und tief eindringendes Verständnis, um der Aufgabe gerecht zu werden, die eine anschauliche Schilderung des Lebens, der Persönlichkeit und der Werke Bruckners stellt. Manch feine Bemerkung und Beobachtung kann der Leser entgegennehmen. Reichhaltig und anregend ist auch die Ueberschau über das Schrifttum und die Briefe, welch letztere demnächst von Gräflinger bei Bosse veröffentlicht werden. Teßmers Bruckner-Buch ist schön mit Bildern ausgestattet. — Dr. Albert Knapp, von Beruf Arzt, doch seit langem Kenner Bruckners, vereinigt mit der Begeisterung des Liebhabers musikalische Sachkenntnis und bringt außerdem als ärztlicher Fachmann einige Aufklärungen bei, für die der Musiker dankbar sein kann. Wir empfehlen die kleine Schrift, weil sie mit wohltuender Wärme zugleich ein klares Licht auf ihren Gegenstand sammelt: wo wissenschaftliches Denken und künstlerisches Fühlen so nahe zusammengehen, da empfinden wir eine willkommene harmonische Befriedigung.

*

Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst Wolfs Briefen an Schur. Herausgegeben von Heinrich Werner. Gustav Bosse, Regensburg. Bd. 34 der Deutschen Musikbücherei.

Heinrich Werner: Der Hugo-Wolf-Verein in Wien. Bd. 35 ebenda.

Der ausgezeichnete Verlag, dem wir nun schon eine ansehnliche Musikbücherei verdanken, fügt dem verhältnismäßig weitschichtigen Schrifttum über Wolf zwei neue bedeutsame Bausteine hinzu. Gustav Schur entrollt ein anschauliches Bild der Kämpfe, die der Wiener Akademische Wagner-Verein, dem wir Bruckners und Wolfs Behauptung verdanken, nicht bloß nach außen, sondern auch im Innern selber zu bestehen hatte. Es lag in der Natur der Dinge, daß sich die engere Gemeinde Wolfs und ihr Haupt an der Werbetätigkeit der Wagner-Freunde nicht genügen ließen. Ebenso bleibt andererseits die Tatsache offenkundig, daß die Hugo-Wolf-Vereine im wesentlichen von denselben Persönlichkeiten geführt und getragen worden sind, welche sich charaktervoll für Wagner eingesetzt haben. Zu jener Schar des alten Schlags gehörte der Verfasser der Erinnerungen, der seine Wolf-Briefe und Niederschriften mangels entgegenkommender Teilnahme zeitlebens verschlossen hielt; sie kommen nun erst nach seinem Tode zum Vorschein. In dem an kernigen Gestalten reichen Wiener Wagner-Verein, der übrigens Anfang 1923 auf ein fünfzigjähriges Wirken zurückblickt, habe ich Gustav Schur selber noch begrüßen dürfen. Wie sich in Wien der Wolf-Verein 1897 aus dem Wagner-Verein herauszweigte, was er bis 1906 alles gekämpft und geleistet hat, um seiner Sendung genug zu tun, das schildert Heinrich Werner im zweiten Bändchen mit dem Aufgebot aller Belege und Nachweise. Hiebei eröffnen sich neue genaue Einblicke in die zeitgenössische Musikgeschichte. Insbesondere läßt sich nicht übersehen, daß Gustav Mahler, wie er für Bruckner kein rechtes Verständnis hatte, so auch Wolfs Kunst kühl und fremd gegenüberstand. Was die Angabe des Schrifttums (bei Werner) betrifft, so fehlt das Maiheft der Süddeutschen Monatshefte von 1904, welches die „Briefe Wolfs an schwäbische Freunde" enthält. Im übrigen setzen beide mit Bildnissen und Nachbildungen geschmückte Bändchen die Reihe der Veröffentlichungen dieses Winters (Rosa Mayreder-Briefe, Edmund Hellmers Erinnerungen) würdig fort.

*

Eugen Schmitz: Orlando di Lasso. In der Sammlung der Kleinen Musikerbiographien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Verfasser des „Madonnenideals in der Tonkunst" und einer „Musikästhetik", der auf dem Gebiete katholischer Kirchenmusik zu Hause ist, erzählt uns auf Grund der heutigen Forschungsergebnisse Lassos Leben, Wirken und Schaffen in gewinnender Weise, so daß auch einer, der zur Kunst des 16. Jahrhunderts noch wenig Beziehungen hat, zur Beschäftigung mit dem deutschen Meister angeregt wird. Im Vergleich mit Palestrina ist Lasso vielseitiger und gewährt dem Weltlichen sein Recht. Um die wissenschaftliche Gesamtausgabe des Meisters hat sich besonders Sandberger verdient gemacht. Die reichen, neu gesammelten Schätze bespricht Schmitz mit übersichtlich ordnender Zusammenfassung; vielleicht hätte es sich gelohnt, den deutschen Eigenschaften und Kräften, die sich in Lassos Musik zeigen, eifriger nachzuspüren. Dankenswert ist das Verzeichnis der Werke.

*

Prof. Dr. Artur Seidl: Hans Pfitzner. Bd. 45/46 der Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Siegel-Linnemann, Leipzig. 1921.

Der mit Bildern und Nachbildungen reich ausgestattete Band bietet ein lebensvolles Bild des Tonmeisters, der durch den Palestrina und die jüngste Kantate „Von deutscher Seele" augenblicklich im allernächsten Vordergrunde der musikalischen Bewegungen steht. Was man auch gegen Biographien Lebender einwenden möge, der Verfasser entkräftet es durch die Art und Weise, wie er die warme persönliche Teilnahme mit ruhiger, sachlicher Besonnenheit verbindet. Leben, Charakter und Werke treten in ihrer Wechselbeziehung fesselnd vor unsern Blick. Unter den neuesten Pflegestätten Pfitznerscher Kunst verdient neuerdings Stuttgart an erster Stelle genannt zu werden. Aus den praktischen Werken Pfitzners erwähnen wir das Eintreten für Hoffmanns „Undine"; er hat den Klavierauszug bei Peters herausgegeben (1908) und fürs Gedenkjahr 1922 bietet Hans von Wolzogen (bei Reclam) einen neu bearbeiteten Text. Als Schriftsteller hat sich der Tondichter mit den Aufsätzen „Vom musikalischen Drama", dann durch die Kampfschriften „Futuristengefahr" und „Musikalische Impotenz" einen Namen gemacht. Seidl ist nicht von allem erbaut (wir sind hierin anderer Ansicht) und gibt auch dem Bedenken Raum, daß Pfitzner an jener Anstalt und bei jenen kunsterziehlichen Faktoren gelandet sei, deren musikalische Grundrichtung er befehdet hatte; in diesem Bedenken stimmen wir mit dem Verfasser überein. Den Wert seiner glücklichen und gelungenen Arbeit erhöht Seidl durch den Nachweis des Schrifttums und das Namensverzeichnis.

Dr. Grunsky (Stuttgart).

*

Hans Joachim Moser: Der evangelische Choral als rhythmisches Gebilde. Grundsätze der Choralharmonisierung. Ebingen 1921. Verlag von Joh. Fehle.

Eine sehr beachtenswerte, feinsinnige Abhandlung über die rhythmischen Verhältnisse im Choral, die nicht nur aus gründlicher wissenschaftlich-historischer Kenntnis, sondern auch aus einem musikalisch sicher eingefühlten Verständnis für die Choralmelodien gewonnen ist. Wie hier beim Rhythmus tritt Moser auch in dem kurzen zweiten Aufsatz über die Harmonisation der Choräle einer schematisch gleichen Behandlung mit Sachkenntnis und Beweiskraft entgegen.

*

Benno Ziegler: Placidus von Camerloher 1919. Dissertation.

Gründliche, mit großer Sachkenntnis ausgeführte Schrift über den „Kammermusikdirektor zu Lüttich und Kapellmeister zu Freising", einer der kleineren Meister der Uebergangszeit zu den Klassikern, dessen Schaffen im Zeichen der italienischen Kunst steht.

*

L. Tesch und E. Prost: Acht Vortragsfolgen für Weihnachtsfeiern in Lyzeen, Real- und Mittelschulen. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Geschickt zusammengestellte Programme für Weihnachtsaufführungen.

E. Jaques-Dalcroze: Rhythmus, Musik und Erziehung. Basel 1922. Verlag Benno Schwabe & Co.

Die in vierzehn Aufsätzen größeren Umfanges niedergelegten Erfahrungen einer 25jährigen umfangreichen Lehrtätigkeit, über deren Bedeutung und Auswirkung nichts mehr gesagt zu werden braucht, stellt hier Jaques-Dalcroze in klarer Uebersicht zusammen. Er war nicht der erste, der den mechanistischen Geist und Freude zerstörenden Drill am Klavier verwarf, aber wohl der erste, der ihn ganz energisch mit der Tat, mit neuen Ideen bekämpfte. Gerade auf seine zahlreichen fruchtbaren pädagogischen Erkenntnisse und fördernden Vorschläge in diesem Buch möchte ich besonders hinweisen. H. H.

Bücher für Violinspieler.

Heinrich Pestalozzi, Op. 39 a moll: Sonate für Violine und Klavier. Hug & Co.

Es steckt viel Energie und rhythmische Heftigkeit im ersten Satz, den ich im übrigen, da ihm doch eben ein großzügiger Sonatengedanke abgeht, nicht für den bestgelungenen des Werkes halten kann. Auffallend ist, daß der Komponist beim Aufzeichnen des Hauptgedankens seines Adagios (zweiten Satzes), in einem Thema, dem man seine ungesuchte Erfindung leicht anhört, sich eines falschen metrischen Taktzeichens bedient, nämlich des $^{6}/_{4}$- statt des $^{3}/_{2}$-Taktes. Ein Druckfehler ist es nicht, denn der Schlußteil zeigt denselben Fehler, den man einem Schüler keinesfalls durchlassen würde. Ein intermezzoartiges Scherzo ist keck hingeworfen, beim letzten Satze mit seinem häufigen Wechsel von Tempo kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß an seiner formalen Gestaltung zu viel herumgearbeitet wurde. Im ganzen kann man von dieser Violinsonate sagen, daß sie das hält, was man von einer neuzeitlichen Kammermusik erwartet, wenn man von Ueberraschungen guter oder schlimmer Art absieht.

Alexander Eisenmann.

* * *

Festschriften gaben heraus:

1. Die Staatliche Musikschule in Weimar zur Feier des 50jährigen Bestehens. Sehr inhaltsreiches, vorzüglich ausgestattetes Heft mit Beiträgen von Hinze-Reinhold, Dr. O. Reuter, Meyer-Olbersleben, Dr. v. Mojsisovics, Hermann Keller, Fr. Martin, Dr. Peter Raabe, Rich. Wetz (drei unveröffentlichte Briefe Anton Bruckners), Dr. Hans Merian-Genast (einige Liszt- und Bülow-Erinnerungen), Dr. O. Reuter (ein unveröffentlichter Wagner-Brief) u. a.
2. Die Münstersche Liedertafel zu ihrem 100jährigen Bestehen.



— Das 10. Deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft wird vom 7.—10. Oktober in Breslau abgehalten werden. Festdirigent wird Prof. Dr. Georg Dohrn (Breslau) sein, der mit Universitätsprofessor Dr. Max Schneider auch für die allgemeine künstlerische Leitung zeichnen wird.

— Das nächstjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins soll in Kassel stattfinden.

— Das nächstjährige Kammermusikfest des Brühler Schloßquartetts Kurköln soll internationalen Charakter haben.

— In dem Bestreben, die Empfänglichkeit für geläuterte Kunst auch in größeren Kreisen des besetzten Rheinhessens zu fördern, veranstaltet das Hessische Landesorchester in Darmstadt eine Reihe von Konzerten unter dem Namen Rheinhessische Musikwoche in Mainz, Worms, Alzey, Bingen, Niederingelheim und Wörrstadt.

— In den Konzerten des Städtischen Orchesters und des Städtischen Gesangvereins in Aachen werden unter Leitung von Dr. Peter Raabe in der kommenden Spielzeit von neuen Werken aufgeführt: Braunfels: Phantastische Erscheinungen; Erdmann: D dur-Symphonie, Joseph Eidens: Zwei symphonische Sätze (Uraufführung), Hába: Symphonische Fantasie für Klavier und Orchester, Pfitzner: Kantate „Von deutscher Seele“, Reger: Böcklin-Suite, Hiller- und Beethovenvariationen, Vaterländische Ouvertüre, Haas: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied, Reznicek: Symphonie im alten Stil, Karl Rorich: Ouvertüre zu „Weh dem, der lügt“ (Uraufführung), Schönberg: Fünf Orchesterstücke, Stephan: Musik für Orchester, Strauß: Alpensymphonie, R. Wetz: Dritte Symphonie (Uraufführung). Als Solisten sind u. a. verpflichtet: Adolf Busch, Anna Hegner, Ed. Erdmann, Walter Braunfels, Walter Gieseking, Eva Bruhn, Lotte Leonard, K. Neugebauer-Ravoth, Hilde Elger, Maria Philippi, Maria Olszewska, Waldemar Henke, Alfred Wilde, Willy Faßbänder, Albert Fischer, O. Helgers, Alexander Kipnis, J. v. Raatz-Brockmann.

— Im Stadttheater in Freiburg gelangte Max v. Schillings' „Mona Lisa“ unter Leitung von Kapellmeister Kun mit bedeutendem Erfolg zur Erstaufführung. Das Werk soll im nächsten Winter auch in der Metropolitan-Oper in New York herauskommen.

— In Dortmund erfolgte in einem der städtischen Konzerte unter Wilhelm Siebens Leitung und unter lebhafter Anteilnahme des Publikums die erste Aufführung von Schönbergs „Pelleas und Melisande“.

— Adolf Sandbergers symphonischer Prolog „Riccio“ (Op. 16) hat im letzten Symphoniekonzert der Staatskapelle in Hannover einen sehr starken Erfolg erzielt.

— Während der nächsten Herbstwoche in Kiel soll im Stadttheater eine Oper „Das ewige Leben“ von Theodor Blanck zur Uraufführung gelangen.

— Der hervorragende spanische Geiger Joan Manén hat eine dreiaktige Oper „Der Weg zur Sonne“ nach einem von ihm selbst verfaßten (von R. St. Hoffmann ins Deutsche übertragenen) Text vollendet. Die Uraufführung wird in der nächsten Spielzeit stattfinden.

— Karl Rorich hat eine Ouvertüre zu Grillparzers Lustspiel „Weh' dem, der lügt“ vollendet, die in Aachen zur Uraufführung kommt.

— Otto Volkmann, der Dirigent der Chor- und Symphoniekonzerte des Reblingschen Gesangvereins zu Magdeburg, führte im vergangenen Winter unter Mitwirkung hervorragender Solisten wie Eva Bruhn, Neugebauer-Ravoth, Käte Gehel, Agnes Leydhecker, Kammersänger Henke, G. A. Walter, A. Fischer, von Raatz-Brockmann, W. Guttmann die Missa solemnis Beethovens, das deutsche Requiem von Brahms, Bachs Matthäuspassion und Bernekers große Kantate: „Christus, der ist mein Leben“ mit außergewöhnlichem Erfolge auf. Vor allem wurde die Stimmkultur und Ausdrucksfähigkeit des Chores und die glänzenden Führereigenschaften Volkmanns gerühmt. Volkmann gab ferner sechs Kammermusikabende mit Werken von Beethoven, Brahms, Schumann, Tschaikowsky, Pfitzner und Graener, und unter Mitwirkung von Jeanne Koetsier, Eduard Erdmann und Otto Kobin mehrere Symphoniekonzerte mit dem städtischen Orchester, die einstimmig bei Presse und Publikum begeisterte Anerkennung fanden.

— Zum Intendanten der Vereinigten Stadttheater Kiel ist der bisherige Oberregisseur Dr. Kurt Elwenspoek ernannt worden.

— Direktor H. Tietjen vom Stadttheater Trier geht als Operndirektor nach Breslau.

— Das Trio der Osnabrücker Kammermusikfreunde (Graf Wesdehlen, Klavier; Max Menge, Violine; Fritz Deinhard, Cello) hat im ersten Winter seines Bestehens bereits in einer Serie von 6 Konzerten glänzende Proben seiner Musikkultur abgelegt und auch außerhalb Osnabrücks (Bielefeld usw.) gute Erfolge erzielt.

— Paul Barth (Düsseldorf) tritt im Herbst aus dem Rhein. Streichquartett aus, um einem Rufe als I. Solocellist der Hamburger Oper Folge zu leisten.

— Das lettische Kultusministerium hat den Komponisten und Dirigenten des Jenaer Musikvereins, Erwin Lendvai, zur Leitung einiger Symphoniekonzerte nach Riga eingeladen.

— Robert vom Scheidt, der Heldenbariton der Frankfurter Oper, feierte sein 25jähriges Bühnenjubiläum und wurde an seinem Ehrenabend als Hans Sachs herzlichst gefeiert.

— Ida Schürmann-Herchet gehört zu den Sängerinnen, die sich eifrig für zeitgenössische Autoren einsetzen, so für Göhler, Haas, Jokl, Kallenberg, Reuß, Rinkens, Wetz u. a.

— Der Gesangverein „Flora“ in Mannheim feierte in einem großen Festkonzert sein 50jähriges Bestehen und zugleich die 20jährige erfolgreiche Tätigkeit seines Dirigenten Friedrich Gellert. Zur Feier des Tages gelangte Gellerts neues Chorwerk „Sieg des Frühlings“ (für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo und Orchester) zur erfolgreichen Uraufführung. R. H—d.

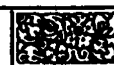
— Joseph Rosenstock, bisher Korrepetitor am Landestheater Stuttgart, wurde nach erfolgreichem Probedirigieren als I. Kapellmeister an das Hessische Landestheater in Darmstadt verpflichtet.

— Als ein sicherlich erfreuliches Zeichen muß das Wiederaufkommen künstlerisch hochstehender Hauskonzerte (an Stelle der kostspieligen in großen Konzertsälen) begrüßt werden. Wir berichteten kürzlich bereits über die von Jos. M. H. Lossen in Darmstadt eingerichteten. Nun hat auch die vortreffliche Geigerin und Komponistin Margarete Schweikert den Gedanken für Karlsruhe aufgegriffen und unter Mitwirkung der Pianistin Elisabeth Moritz, des Konzertmeisters Ottomar Voigt und des Kammervirtuosen Paul Trautvetter (Violoncello) das erste Kammerkonzert mit einem Kammertrio von Händel, dem B dur-Trio von Beethoven und dem Kammertrio für 2 Violinen und Klavier Op. 38 von Joseph Haas mit großem, warmem Erfolg durchgeführt. Die moderne Kammermusik soll ganz besonders gepflegt werden.

— In Mannheim hat sich ein Verband der Mannheimer Musiklehrkräfte (E. V.) unter Vorsitz eines Unparteiischen, des Rechtsanwaltes Dr. Pudel, gebildet. Zuschriften sind an den I. Schriftführer, Kapellmeister Robert Hernried, Mannheim, Große Merzelstr. 15/17, zu richten.



Zum Gedächtnis unserer Toten



— Im 62. Lebensjahre starb in Steglitz Hofopernsänger Georg Döring, ehemaliger Angehöriger der Kasseler Hofoper und geschätzter Mitwirkender bei den Bayreuther Festspielen.

— In Prag ist Kapellmeister Wilhelm Zemanek im Alter von 47 Jahren gestorben. Zemanek stand 15 Jahre an der Spitze des tschechischen Philharmonischen Orchesters, das er zu hoher Blüte brachte.

— Pia v. Sicherer, ehedem eine berühmte Konzertsängerin, ist in Gotha gestorben. Seit 1893 übte sie ihre Konzerttätigkeit nicht mehr aus.

— Der Generalintendant der früheren Kgl. Theater in Berlin, Franz v. Hülsen-Haeseler, ist am 21. Juni plötzlich gestorben.

— Am 29. April ist in Weprzyk (Kiewer Gouvernement) ein hervorragender ukrainischer Vokalkomponist, Cyrill Stezenko, am Flecktyphus gestorben. Der Name Stezenkos ist in den letzten Jahren teilweise auch im Westen bekannt geworden. Er war ein ausgesprochener Vokalkomponist, das Lied seine Lieblingsform, die er meisterhaft beherrschte. Chorlieder wie: Prometheus, Ein Traum, An die Nacht, Mutter Ukraina, Lebe Ukraina sind voll dramatischer Momente, unüberwindlicher Kraft und Energie, dabei melodiös und wohlklingend. Stezenko war auch ein Meister in der Bearbeitung des Volksliedes, das er von Kindheit an hörte, liebte und schätzte. Besonders die religiösen Volkslieder wußte er meisterhaft zu behandeln, ohne dadurch den Charakter des ernsten Volksliedes zu ändern. In der letzten Zeit vollendete er ein Requiem nach den Themen der alten ukrainischen Kirchenlieder. Musik zu drei Volksstücken, zu „Iphigenie auf Tauris", „Haydamaky" von Schewtschenko, eine Kinderoper („Iwassyk"), Liedersammlungen, theoretischer Wegweiser für den Gesangunterricht in der Schule nebst zahlreichen Solo- und Chorliedern vervollständigen den musikalischen Nachlaß des Tondichters. Stezenko ist schon der vierte ukrainische Tondichter, der der ukrainischen Musik in den letzten „Friedensjahren" entrissen wurde: Oslap Nyshankowskyj und M. Leontowytsch (ersterer von polnischen Soldaten im Jahre 1919 bei Stryj ermordet, letzterer von russischen Kommissären zum Tode verurteilt), wie auch Jakiw Steporyj, der ähnlich wie Stezenko als Opfer der bolschewistischen Herrschaft in der Ukraine gefallen ist. Prof. O. Zaleskyj (Stanislau).

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Franz Schuberts Singspiele „Der treue Soldat" (Th. Körner) und „Die Weiberverschwörung" (J. F. Castelli) sind in Stuttgart in der textlichen Bearbeitung des Dramatikers Rolf Lauckner und der musikalischen von Fritz Busch und D. F. Tovey unter der Leitung von Fritz Busch und Otto Erhardt mit großem Erfolg aufgeführt worden. Die Bühnenbilder stammen von Erich Thum. (Bericht folgt im nächsten Heft.)

— Im Stadttheater in Göttingen kamen am gleichen Tage die Oper „Varuna" von Richard Stiebitz und der Einakter „Der Tanz der Maja" von Kurt Stiebitz, dem Sohne des Vorigen, heraus.

Konzertwerke.

— Im Rahmen des II. Kammermusikfestes des Brühler Schloßquartetts Kurköln erlebte ein Bläserquintett von Paul Hindemith (Frankfurt) seine erfolgreiche Uraufführung. Ferner wurden ein Klarinettenquintett Ewald Strässers, vom Kölner Gürzenich-Quartett und Friede, desgleichen ein Quintett für Streichquartett und Klarinette von Kurt Schubert (Berlin), sowie ein Streichquartett von Rudolf Peters (Stuttgart) aus der Taufe gehoben. Mitwirkende beim diesjährigen Fest waren außer den Genannten das Budapester, das Gewandhaus-, das Buxbaum- (Wien), das Mannheimer, das Havemann-Quartett; dazu Frankfurter und Kölner Solobläser.

— Am Ostersonntag brachte Dr. Alfons Stier in der Elisabethenkirche zu Nürnberg seine Missa solemnis I zur Erstaufführung. Die Missa, ein großes Werk für Orchester, Orgel, Chor und Soli, von erhabener Schönheit, hinterließ einen tiefen Eindruck. B.

Unterrichtswesen

— Die gelegentlich der Hundertjahrfeier des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin veranstaltete Hauptversammlung des Verbandes akad. geb. Musiklehrer, dem fast alle akademischen Musiklehrer angehören, war sehr zahlreich aus allen Provinzen des Reiches besucht. Den Höhepunkt bildeten die geistbefeuerten, wahrem künstlerischen Gestalten entsprossenen Ausführungen Oberschulrats Dr. Blankenburg, der aus seinen reichen Erfahrungen mit den Berliner Jugendkonzerten eine Fülle segenverheißender Anregungen ausstrahlen ließ. Prof. Dr. Thiel, der mit herzlichen Worten dem unter großem Beifall geendeten Redner dankte, schloß daran den Ausdruck aufrichtiger Wünsche, zugleich auch als Vertreter der Akademie. Die deutsche Musik, die als „Singen" hinter den technischen Fächern fast aus Versehen noch auf dem Unterrichtsplan der höheren Schulen steht, birgt als Künderin deutschen Kultur- und Geisteslebens mit reinem Intellekt nicht faßbare, tiefe, seelische Werte in sich, wie sie kaum ein Volk der Erde fühlte, an deren Erschließung unsere Jugend durch geeignete Vorbereitung ein heiliges Recht hat. Der berufene Vermittler kann nur der in der Musik lebende, zugleich als Pädagoge an der Akademie gebildete Künstler sein, für den die höhere Schule einen Platz nicht länger entbehren darf. Die Ausführungen des zweiten Referenten Dr. Max Schipke (Berlin) behandelten die Entwicklung des Studiums am Akademischen Institut für Kirchenmusik. Die einstimmig gefaßten Entschließungen der Versammlung wurden sofort dem Ministerium unterbreitet.

— Domkapellmeister Dr. Wilh. Widmann in Eichstätt veranstaltet vom 1.—3. August seinen 6. Kursus für polyphonen Gesang. Thema: „Choral und Polyphonie". Dr. Widmann, ein gründlicher Kenner des Chorals und der alten polyphonen Gesangsmusik, eröffnet seinen Zuhörern in temperament- und geistvollen Ausführungen tiefe Einblicke in die Schönheiten dieser Kunstgattung, er bahnt dem Verständnis breite Wege, indem er die alten Kunstwerke zu modernen Werken in Beziehung setzt. Die ganze Persönlichkeit Dr. Widmanns — nicht nur sein gründliches Können, seine Begeisterung, sondern vor allem das Höchste: seine selbstlose Hingabe an und für die Kunst — verbürgen wie den vorausgehenden so auch diesem Kurs vollen Erfolg. Dr. Widmann leistet hier wirkliche Kulturarbeit — durch seine leichtfaßlichen, anschaulichen Darlegungen, die durch ihre künstlerische Höhe aber gleich wertvoll für Künstler, Musikpädagogen und Kirchenmusiker wie auch für Musikliebhaber sind — doch weitab vom lärmenden Geschäftsgetriebe in der stillen, aber hübschen historischen Provinzstadt Eichstätt im malerischen Altmühltal. Möge das ideale Unternehmen Dr. Widmanns recht viele Freunde finden! Das ist um so wünschenswerter, als die Kursteilnehmer selbst den notwendigen Gesangschor bilden, und um so leichter möglich, da die Teilnahme weitesten Kreisen erleichtert sein soll durch eine ganz geringe Kursgebühr, die nur zur Deckung der Unkosten dient. K. M.

Auslands-Nachrichten

— Eine Aufführung der „Josephslegende" im Tschechischen Nationaltheater in Prag gestaltete sich zu einem großen künstlerischen Ereignis und zu einem glänzenden Erfolg für den anwesenden Richard Strauß und die Mitwirkenden.

— Im Teatro Colon in Buenos-Aires ist als erste Vorstellung der deutschen Opernsaison „Parsifal" unter Leitung von Weingartner in Szene gegangen. In den Hauptrollen: Helene Wildbrunn, Walter Kirchhof, Karl Braun, Dr. Schipper.

— Zu Anfang des kommenden Jahres soll in London ein großes Musikfest stattfinden, wobei nur Musikstücke aus der Zeit der Königin Elisabeth zur Aufführung kommen sollen.

— Deutsche Kammermusik ist in zunehmendem Maße in italienischen Konzertsälen zu hören. An erster Stelle sind wohl Turin und Venedig zu nennen. Das Bach-Verständnis wird durch deutsche und einheimische Künstler gepflegt, Schumann, Brahms, auch Spohr sind keine Fremden daselbst.

— „Amadis", nachgelassene Oper in 4 Akten von Massenet, hatte nur schwachen Erfolg bei der Uraufführung in Montecarlo.

— Im antiken Griechischen Theater von Syrakus fanden begeistert aufgenommene Aufführungen der Bacchantinnen des Euripides und des Sophokleischen König Oedipus statt.

— Zum musikalischen Leiter der Oper in Chicago wurde Giorgio Polacco berufen.

Schluß des Blattes am 29. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 20. Juli, des nächsten Heftes am 3. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 21

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 9.—, im Ausland Mk. 18.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Die Hochzeit des Figaro von Moritz von Schwind.

(Nebst Gedanken über Mozart-Regie.) Von Dr. Roderich v. Mojsisovics (Graz).

Es mag in diesen traurigen Tagen des Verfalles unseres schönen und an bodenständiger Kunstübung so reichen Heimatlandes Deutschösterreich vielleicht am Platze sein, auf ein ziemlich unbekanntes, sonniges Meisterwerk eines der Größesten unseres Volkes hinzuweisen: auf Moritz von Schwinds „Die Hochzeit des Figaro", einer Folge von Federzeichnungen, die, anknüpfend an die elfte bis vierzehnte Szene des dritten Aktes von Mozarts Oper, Schwinds erstes Hauptwerk darstellen und uns den einundzwanzigjährigen Meister bereits in seiner charakteristischen Eigenart, in seinem Erfindungsreichtum, seinem Erzählertalent, seinem feinen Sinn für Anmut und Rhythmik, für harmlose und biderbe Heiterkeit, seinem Frohsinn und seiner Innigkeit zeigen. Mit einem Worte: es ist ein ganzer Schwind! Dabei gibt dieses Werk Einblicke in die Werkstatt seines Meisters, indem hier bereits Figuren auftauchen, welchen der reife Meister nach vielen Lustren erst diejenige typische Gestalt gab, die alle Welt und wir kennen und lieben. Uns Musikern steht das Werk überdies nicht nur wegen seiner Herkunft aus Mozarts Meisterwerk und wegen mancher Beziehungen zu anderen Werken nahe, sondern es regt uns von neuem an, das „Regieproblem Mozart" durchzudenken. Kunsthistoriker sind meist zu wenig Musiker, um gerade das, worauf es uns schaffenden Musikern ankommt, zu sehen, und damit mögen sie den Eingriff eines vom Standpunkte der bildenden Kunst lediglich als „Kunstfreund" zu wertenden Schwind-Verehrers nicht allzu tragisch nehmen.

Schwinds Zyklus „Die Hochzeit des Figaro" stammt aus dem Jahre 1825, wie sowohl aus dem Datum des letzten (dreißigsten) Blattes „März 825", wie aus einem Briefe vom 2. April des Jahres an den Dichter Franz von Schober[1] (geboren 17. Mai 1798 in Torup in Schweden, gestorben 13. August 1882 in München) hervorgeht. Darin heißt es: „Ich bin eben mit einem langen Hochzeitszug fertig geworden, der auf 30 Blättern viel ernsthaftes und lustiges enthält. Die Brautpaare sind Figaro und Susanna, Bartolo und Marceline, der Graf und die Gräfin gehen auch mit. Voraus gehen Musicanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landleute, Pagen und solches Volk. Zurück kommen Gäste und Masken: die 4 Romane aus der Lucinde[2], der verliebte Papageno, die 4 Jahreszeiten, dann ein Blatt mit verschiedenen Personen, die gleichsam den Schluß machen, dann ist Cherubin und die niedliche Barbarina in einer Laube beisammen. Es sind über hundert Figuren, 3 bis 4 auf einem Blatt. Das Papier ist sehr fein, die Federn haben mir oft viel Kreuz gemacht. Ich bin sehr begierig, was Du sagen wirst. Ich glaube, daß einiges gut ist und das ganze neu."

Die Anregung zu diesem Werk geht unmittelbar von Mozarts Oper aus, und zwar von der Musik und nicht etwa vom Beaumarchaisschen Lustspiele. Schwind berichtet bereits am 22. Dezember 1823 an seinen oben genannten Freund, daß er einer Aufführung von Mozarts „Figaro" beigewohnt habe: „Die Erfindung und die Musik, wiewohl ich sie schon etwas kannte, setzten mich in Erstaunen. Wie notwendig ist jedes und wie wahr!" Auch in späteren Briefen an denselben[1] aus dem Jahre 1824 spricht er mit Begeisterung von dem Werke, das die italienische Operngesellschaft brachte. Wir haben also hier ein ähnliches Beispiel wie bei Max Klinger in dessen Brahms-Fantasie vor uns, und es ist interessant zu sehen, welche Anregung der bildende Künstler aus der Musik schöpft; also inwieweit Schwind das Bewegungselement in Mozarts Musik erfaßte und darstellte, inwieweit er vom bildlich Geschauten mit beeinflußt wurde[2], und wie schließlich der Genius Schwind doch vollkommen als solcher durchschlägt und eben Schwind und nicht mehr Mozart vor uns dasteht. Das entzückende Werk, so recht ein Werk, um auf kurze Zeit unser Elend zu vergessen, wird nicht nur den besonderen Liebhabern der graphischen Künste etwas geben, es wird zudem durch seine künstlerische Vollendung, seine innere Wahrheit — worunter ich nicht nur das Ueberzeugende des Ausdruckes und beileibe nicht die Wahrhaftigkeit des Dargestellten, sondern das Uebereinstimmen zwischen Gewolltem und Dargestelltem verstehe — fesseln. Erschienen ist es zum hundertsten Geburtstag — 21. Januar 1904 — seines Schöpfers, herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst mit einer Einleitung von Alois Trost, welcher ich auch die Entstehungsdaten entnehme.

Schwind nahm die Handlung der Oper, kurz vor Schluß des dritten Aktes, zum Anknüpfungspunkte: den Hochzeitszug Figaros stellte er dar — nicht etwa Bilder, Szenen der Oper; so ergaben sich für die Bilderreihe mit Ausnahme eines einzigen Bildes — des letzten — die Grundlinien einer einheitlichen Darstellung. Aber hier sehen wir gleich, daß es Schwind nicht im entferntesten etwa darum zu tun war, Figurinen für eine Aufführung der Oper zu liefern: denn das erste Blatt bringt uns als Vorreiter einen Herold hoch zu Roß, wie er doch nie und nimmer in dem „großen, für die Hochzeitsfeier ausgeschmückten Saal" des gräflichen Schlosses, den das Textbuch hier verlangt, möglich wäre. Er greift, angeregt durch die Musik, die für eine zusammenfassende Darstellung geeignetste Szene heraus und beginnt, unbekümmert um die eigentliche weitere Handlung, zu erzählen — er fabuliert weiter. So scheint ihm aber auch für Cherubin ein Weibchen zu fehlen, weshalb er den losen Pagen vor Bärbchen einen Kniefall tun

[1] Schubert hat von Schobers Gedichten fünfzehn vertont und dessen Operntext „Alfonso und Estrella" (1821 auf der Ochsenburg bei St. Pölten) komponiert.

[2] Lucinde. Roman von Friedrich Schlegel (1772—1829). Vergleiche Näheres im folgenden.

[1] Diese Briefe sind ungedruckt.

[2] Um diese Frage erschöpfend zu lösen, müßten wir freilich die Figurinen der damaligen Inszenierung besitzen — so müssen wir entweder eine genaue Lektüre des Textbuches (Beaumarchais verlegte bekanntlich den Schauplatz der in Paris spielenden Handlung nach Sevilla und überdies um 100 Jahre zurück) annehmen oder eine für die damalige Zeit überraschend stilgetreue Inszenierung vermuten.

läßt, und dies im letzten Bilde; als Ausklang, als Nachspiel der Oper; just als ob er sagen wollte: das hatte noch gefehlt. Doch zurück zur Bilderfolge. Dem prächtigen Herold, mit einer Art Thyrsosstab in der Rechten, folgen auf den nächsten drei Blättern Musikanten, von denen in der Oper nicht die Rede ist, die aber gewiß nicht fehlen durften, zumal der Musikmeister des Grafen Almaviva, Basilio, in der Oper eine gewisse Rolle spielt. Ein kleiner Junge mit einer Art Trommel, auf welche ein bärtiger Mann schlägt, geht voran, zwei Trompeter folgen. Der Aufzug beginnt pompös, wie bei einer Hoffestlichkeit, wozu die spanische Tracht der Renaissance noch das ihrige beiträgt. Hierauf folgen, etwas mehr den ländlichen Verhältnissen der Oper angepaßt, drei weitere Bläser: einer bläst die Querflöte, einer eine Klarinette und einer das Waldhorn: letzterer mit seinem kecken Hütchen mit zwei Hahnenfedern könnte in unserer Gegend beheimatet sein — man sieht, der Künstler erlaubt sich bereits hier in der Kostümfrage einschneidende Freiheiten. Nun kommen Streicher, ebenfalls drei Mann, einer sogar mit einer mächtigen Brille (spanisches Kostüm). Die nun folgenden Blätter 5 und 6 mit den Tanzenden gehören zu den entzückendsten Blättern des ganzen Werkes. Hier ist in der Anmut, in der Grazie und Harmonie der Bewegung ein Niederschlag Mozartscher Musik am ehesten festzustellen: diese Figuren scheinen zu schweben, ihre leicht fließenden Gewänder umwallen die Körper und steigern den Eindruck eines zierlich, aber doch mit fortreißend beschwingten Rhythmus. Beschreiben läßt sich das nicht, das muß man sehen. Hinzu kommt das Mienenspiel und die Gesten der Mädchen, die zu den spitzbärtigen, mehr ernsten Männern stark kontrastieren. Nun treten zwei ernste Männer auf, von denen der zweite bezeichnenderweise das „Diritto feudale" —, das Lehensrecht, trägt: offenbar handelt es sich um Don Curzio, den Richter. Es folgen Landsknechte in der Tracht des 16.—17. Jahrhunderts; dann Gratulanten (Blatt 9—11); die Landleute ziehen gar mit einem Muttergottesbild einher, als ginge es zu einer Prozession. Blatt 12 nimmt plötzlich direkten Bezug auf die Handlung der Oper: ich sehe darin den Chor „Gnäd'ge Gräfin, diese Rosen" — (Szene 11) „Bärbchen und andere Landmädchen, alle mit Blumensträußen," lautet die Anweisung des Textbuches (Partitur Ed. Peters S. 230[1]) — verkörpert. Nun folgen auch schon (auf dem nächsten Blatte) drei Pagen, von denen zwei Kissen mit je einem Paar Ringe — für die beiden Ehepaare — tragen. Ihnen schließen sich auf dem Fuße die letzteren an: Figaro und Susanne, Bartolo und Marzelline (Blatt 14 und 15). Bannerträger, die mit Fürstenkrone gezierten Wappen im fliegenden Banner tragend, schreiten dem gräflichen Paare voran (Blatt 16 und 17). Hier ist die spanische Hoftracht, die schwere, jede Bewegung hemmende Kleidung, voll zum Durchbruch gekommen; der Wirkung, der Steigerung des Ganzen kommt dies zugute, der Musik widerspricht es aber. Die Gräfin Mozarts ist nicht so feierlich steif, wie sie hier mit höfischer Zurückhaltung und Grandezza auftritt. Eher merkt man dem Grafen an, daß er nur aus Höflichkeit und gezwungen hier auftritt. Die folgenden Blätter bringen Hochzeitsgäste, darunter unseren Meister selbst, wie Alois Trost und bereits schon 1897 der Katalog der Schubert-Ausstellung feststellt (Blatt 19). Mit diesen Bildern verläßt Schwind den Boden der Oper: schon die Kostüme werden eher als deutsche, denn als sevillanische empfunden. Ueber die Deutung der Figuren ist noch nicht viel geschrieben worden: man wäre beinahe versucht, auf den Blättern 18 und 19 die Hauptpersonen des „Faust" — der Tragödie 1. Teil — zu erblicken: Gretchen, Martha, Mephisto (? in Weiberkleidern — aber diese scharfen männlichen Züge!?), Faust und Wagner und Schüler (darunter Schwind selbst). Ob die hierauf folgenden Masken, welche auf einem von zwei Ziegenböcken gezogenen und von allerhand Getier bevölkerten Phantasiewagen (wie er auf den Maskenzügen noch in den achtziger Jahren Verwendung fand) einherfahren, zu irgend einem besonderen Stoffe Bezug nehmen sollen, vermag ich ebensowenig festzustellen, wie die Frage zu entscheiden, ob die Blätter 21 und 22 zusammengehören. Ist die Deutung Trosts, des hervorragenden Schwind-Kenners, richtig, daß auf Blatt 22 der Roman Lucinde gemeint ist, so dürfte unter Bezugnahme auf den Katalog der Schubert-Ausstellung, S. 208 (Nr. 1060—1088), worin es heißt: „Der Cyclus bestand aus 30 Blättern, eines (mit Figuren aus Schlegels Lucinde), das 21. in der Reihe, fehlt; Schober soll es besessen haben", doch auf 21 die „Delikatesse" dargestellt sein und auf 22 die Frechheit (?) und der Jüngling mit der Maske. Blatt 23 zeigt vier verschiedene Figuren; ob mit der Frauengestalt mit Buch und Lorbeer im Haupte etwa Frau von Staël gemeint sei (?) und hier erst die Lucinde-Idee (in Schwindscher Auffassung) beendigt ist, zu entscheiden, muß ich anderen überlassen. Nun taucht aber der „Graf von Gleichen" (Deutung von Trost) mit seinen beiden Frauen auf. Dies erinnert an Schuberts Opernskizze, zu welcher Bauernfeld den Text schrieb. Ob etwa Bauernfeld damals schon am „Graf von Gleichen" arbeitete — Schuberts Musik stammt aus dem Jahre 1827 — entzieht sich meiner Kenntnis, dürfte sich aber vielleicht feststellen lassen. Amor mit einer großen Stange, auf welcher eine Laterne (als Hochzeitsfackel vermutlich) hängt, schreitet zwei Pärchen voran: das erste ein Hochzeitspaar, sie verschleiert, er im Kostüm eines klassizistischen Sängers (die Lyra, welche er zur Seite trägt, spricht dafür), das zweite: Masken, die sich hinter einer vorgehaltenen Maske küssen, scheint auf ein Erlebnis zurückzugehen.

Nun kommt ein merkwürdiges Blatt: Papageno und Papagena im Federkleid mit (goldenem) Straußenei und Papageno junior und einige ähnliche Gestalten — hier ist nicht mehr Giesecke-Schikaneder in Mozarts Meisterwerk, hier ist Goethe in „Der Zauberflöte zweiter Teil" der Anreger. Goethes Fragment, 1795 gedichtet, erschien zuerst in Wilmanns Taschenbuch auf das Jahr 1802, später in der Ausgabe von 1807 — es konnte also Schwind das Werk sehr wohl gekannt haben. Bestimmend für meine Annahme sind das Straußenei und der kleine Papageno. Hier merkt man auch, daß Schwind nicht ohne direkt bildliche Anregungen schuf, insoferne sowohl das Federkleid der Papageno-Familie als auch die Kostüme der anderen Kerlchen, an die Szenenbilder, welche uns aus der Zeit der ersten Zauberflöte-Aufführung erhalten sind[1], erinnern. Diese und die folgende Reminiszenz an Don Juan[2] ließen in mir den Gedanken an das Faust-Zitat (Bl. 18/19) heranreifen. Blatt 28 bringt vier liebe Gestalten: die Jahreszeiten, darunter den „Winter", wie ihn Schwind später weiterbildete. Doch sind die übrigen Jahreszeiten, insbesondere der in ein Gewand von Trauben gehüllte Herbst und der liebliche Frühlingsbote — im Geiste entfernt an Ph. O. Runge gemahnend —, nicht minder charakteristisch dargestellt. Es folgt eine Jahrmarktsgruppe — ob Schwind hier etwa auf Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" und „Das Neueste von Plundersweilen" Bezug nimmt, wäre vielleicht einer Untersuchung durch Fachgelehrte wert. Das bereits erwähnte liebliche Schlußbild (Bl. 30), in welchem Cherubin, das (spanische) Barett abgelegt hat, vor Barbarina einen Fußfall macht, kehrt wieder zum Stoffe zurück. Es ist der Ausklang des Ganzen: deutsche Gemütsinnigkeit spricht aus den Zügen des Liebespärchens, wie man sie weder am Strande des Guadalquivir noch im Paris des Dichters Beaumarchais, wohl aber beim Deutschen Wolfgang Mozart und bei Moritz von Schwind, dem Deutschen, wie ihn der ausgezeichnete Erlanger Kunstgelehrte Prof. Haack mit Recht nennt, findet. Wollen wir nun zu den eingangs gestellten Fragen zurückkehren, so ist die erste Frage, welche Anregung der bildende Künstler aus der Musik schöpfte und inwieweit das Bewegungselement der Musik in diese Bilderfolge überging, ja zum Teile schon bei Besprechung der betr. Einzel-

[1] Es könnte aber auch auf die Stelle „Ihr treuen Geliebten" (Part. Ed. Peters S. 238) Bezug haben.

[1] Vergl. Hermine Cloeter: „Häuser und Menschen von Wien", Einschaltbilder S. 62/63 und S. 64/65 aus einem Textbuche, das im historischen Museum der Stadt Wien aufbewahrt wird.

[2] Blatt 27 erste Figur — ich folge hier der Deutung Trosts — wenn ich auch hiervon nicht ganz überzeugt bin, da mir die Begleitfiguren nicht recht stimmen wollen.

blätter beantwortet. Ich finde, wie bei Blatt 5, daß im allgemeinen das Anmutig-Liebliche, das Formschöne als Ausfluß des Ausdruckes (nicht etwa im Hanslickschen Sinne um seiner selbst willen), die gelegentlich der Erdschwere sich entziehende, das Schwebende der Bewegung auf die Musik zurückzuführen sei; das Wesentlichste gab Schwind, wie gesagt, selbst hinzu, indem er überhaupt durch die Anmut Mozartscher Musik — es muß nicht ausschließlich der „Figaro" sein — angeregt erscheint. Literarische Einflüsse (Lucinde, Goethes „Zauberflöte", „Faust" [??], „Jahrmarktsfest zu Plundersweilen" [?]) fließen in die Feder, ebenso wie er Personifizierungen, die ja mit der Oper ebensowenig zu tun haben, als einzelne Figuren des ersten Teiles des Zuges verwendet. Der Beeinflussung durch bildlich Geschautes tat ich bereits Erwähnung (Papageno), kommt noch die heikle Kostümfrage hinzu, welche mich gleichzeitig zum „Regieproblem Mozart" führt. Hierin hat Schwind sich im großen und ganzen an den Librettisten und nicht an die Musik gehalten. Mozart hat, in richtiger Erfassung der politischen Bedeutung des Stoffes, die Oper als Gegenwartsoper — achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts — komponiert: daher, weil er die Menschen so darstellen konnte, wie er sie in höfischen und adligen Kreisen selbst tagtäglich sehen konnte, wurde sie auch sein bestes Werk, weil sie auch sein einheitlichstes wurde. Mozart kam aber dadurch in Konflikt mit dem Librettisten, der freilich in der Idee und in der Charakterzeichnung Gegenwartsmenschen (vergl. Dr. Adolf Stern: „Geschichte der Weltliteratur", 1888, S. 510) darstellte, aber, wie bereits ebenfalls angedeutet, Ort und Zeit um ein Jahrhundert zurückverlegte. Mozarts Figaro ist für mich der Typus einer deutschen Rokoko-Oper; zu dieser beweglichen, lieblichen, zieratreichen Musik paßt nicht die schwere barocke Tracht des 17. Jahrhunderts, in der spanische Granden einherstolzieren. Hier klafft also ein auffallender Riß. Schwind dies zum Vorwurf zu machen, wäre ungerecht, denn wahrscheinlich waren es rein malerische Gründe, die ihn zur Bevorzugung der spanischen Tracht — schon der Kontrastwirkung wegen — veranlaßten, andererseits können wir aber gar nicht wissen, ob Schwind nicht doch so empfand, oder, wenn man ihn darauf hingewiesen hätte, sich zu der Ansicht, wie wir sie heutzutage als richtig empfinden, bekehrt hätte. Schließlich begehen selbst die größten Theater den gleichen Fehler — dies gilt von Opernbetrieben in jeder Hinsicht —, immer mehr auf das Textbuch, als auf die Musik zu sehen. Man denke an Pankoks Mozart-Figurinen für Stuttgart und an die unmöglichen „realistischen ägyptischen" Landschaften, die man in der „Zauberflöte" zu sehen bekommt. Wenn wir endlich einmal so weit sein werden, daß nur der Baustile kundige Männer zu Operndirigenten ernannt werden und daß Operndirigent und Regisseur womöglich eine und dieselbe Person sind (oder sich der Regisseur den Wünschen und Ratschlägen des Opernkapellmeisters anpaßt), wie letzteres beispielsweise in Karlsruhe i. B. der Fall ist, wo ich unter Fritz Cortolezis eine ganz unvergleichliche Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte" sah, dann wird erst das Zeitalter des musikalischen Dramas gekommen sein; dann wird aber auch der Aberglaube, daß das Textbuch bei einer Oper die Hauptsache sei und daß jede literarische Geschmacklosigkeit (Oskar Wildes „Salome", „Florentinische Hochzeit", Hofmannsthals „Dichtungen" usw.) als Operntext brauchbar sei, ein Ende finden. Soweit sind wir indessen noch lange nicht. Der Fall Pankok, wo doch ein so bedeutender Musiker wie Max von Schillings mitverantwortlich zeichnete, zeigt dies klar. Schillings' mehr literarische als reinmusikalische Ader offenbarte sich hiebei deutlich. „Don Giovanni" ist eben auch der Hauptsache nach Rokoko-Oper, und man tut am besten, sie so zu geben. Denn, nun komme ich zum springenden Punkte der Frage, insbesondere der Kostümfrage, jedes Zeitalter hat seine durch die Kleidermode bestimmte Bewegungsgeschwindigkeit und Rhythmik. Dies sieht man am schnellsten ein, wenn man Gebrauchstänze mit den Kostümen ihrer Zeit zusammenhält. Geradeso, wie es ein Unding ist, in schweren Renaissance- oder Barock-Gewändern mit ihrem vielen, lastenden Stoffaufwand der zierlichen Rokoko-Musik entsprechende Bewegungen auszuführen, geradeso ist es direkt geschmacklos, in Rokoko-Kleidern Walzer zu tanzen (videat „Rosenkavalier"). Mozart ist und bleibt der Meister des Rokoko — aber nicht eines oberflächlichen welschen, sondern eines gemütsinnigen deutschen Rokoko-Stiles. Damit ist aber nicht gesagt, daß alle seine Bühnenwerke Rokoko-Spiele sind. Es weist so z. B. die „Zauberflöte" schon einen ganz anderen Stil auf, der mehr auf die Kunst der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinweist, also klassizistische, naturalistische, ja romantische Züge verwendet; von Rokoko ist in der „Zauberflöte" weder im Duktus der Melodie, noch in der Ornamentik, noch überhaupt im ganzen Ausdruck kaum mehr etwas zu merken. Es ist aber auch keine „romantische Oper" im Sinne des „Freischütz" oder des „Vampyr", nicht einmal soviel Romantik steckt drin, wie in Goethes „Goetz" oder „Faust" (I. Teil)! Hingegen ist es typisch zopfige, an die Art Haydns etwa im Kaiserquartett gemahnende Schreibweise; man beachte, mit Ausnahme der Partie der „Königin der Nacht"; die sparsame Ornamentik, die hier zum Durchbruche gelangt. Es ist keine natürliche und keine rein übersinnliche Welt, die Giesecke-Schikaneder da auf der Vorstadtbühne zum besten gaben: so finde ich, daß die Inszenierung in der Art, wie sie die oben zitierten Dekorations- und Figurenbilder aus der Zeit der ersten Aufführung des Werkes zeigen, so unnatürlich, unmöglich sie auch aussieht, eben zu diesem Werke paßt: die stellenweise himmelhoch über dem textlichen Unsinn wandelnde Musik mit ihrem naturalistischen Einschlage kann dabei nicht schlecht fahren, jedenfalls nicht schlechter, als wenn wir Sarastro als einen kulturgeschichtlich getreu rekonstruierten ägyptischen Hohepriester auffassen. Die Ursache, warum dieses Werk stilistisch so schwer zu fassen ist, mag in den unleugbaren Beziehungen zu Freimaurerei (videat den bekannten Choral) und der damit von selbst gegebenen Geheimnistuerei zusammenhängen. War das Textbuch auch für den Mozart des Jahres 1791 eine gute, weil offenbar sein Inneres restlos lösende Unterlage, so wäre für die Kunstgeschichte ein reines, den romantisch-naturalistischen Ideen folgendes und nicht zopfige Anhängsel mitführendes Libretto ein größerer Gewinn gewesen. Dieser Gedanke ist meines Wissens bei der Zauberflöte-Inszenierung noch nie berücksichtigt worden. In betreff der Kostüme kann hier — ganz wie auf dem Schwindschen Blatte — völlige Freiheit herrschen. Ganz anders stehen die Probleme in „Figaro" und in „Don Giovanni"; ist ersterer reines Rokoko statt höfisches Rokoko (mit ländlichem Einschlag bei den Figuren der Landbevölkerung), so ist „Don Giovanni" eventuell etwas zeitloser in den dramatisch bewegten Szenen aufzufassen, doch immerhin herrscht das Rokoko, etwas ins Spanische übersetzt, vor. Hier war die in München im Residenztheater gebräuchliche Inszenierung in der Grundstimmung sehr gut erfaßt. Hingegen würde ich die höfischen Prunkopern im Stile der Zeit etwa insoweit naturalistisch auffassen, als sich dies in der Malerei von den Bildern von der Art des Jaques Louis David oder Francois Gérard sagen läßt: dies gilt für „Titus" und etwa noch für „Idomeneus". Die „Entführung aus dem Serail" hingegen, stilistisch ein Vorläufer der einfacheren Schreibweise — für historisch Bewanderte hingegen typische Zeitmusik (man vergleiche die „Bergknappen" von Ignaz Umlauf, † 1796) —, ist als naturalistischer Versuch charakteristisch und als Vorläufer der sogenannten „Türkenopern", die nie ganz türkisch und nie ganz völkisch (deutsch, italienisch oder französisch, je nach der Volkszugehörigkeit des Tonsetzers) sind, mit seinen wenig entwickelten Charakteren und seiner einfachen Handlung nicht zu naturalistisch türkisch zu inszenieren (dies kann man meiner Meinung nach viel eher bei Cornelius' „Barbier von Bagdad" wagen). Nach diesen Richtlinien wird eine vom Rhythmischen und von der Ornamentik der Mozartschen Musik ausgehende Regie zu arbeiten haben. Wo Mozart jedwede Bewegung in der Musik verkörpert — ich muß hiebei wieder auf Cortolezis verweisen —, so ist es unbedingt notwendig, daran zu denken, in welchen Kostümen sich der Meister ein Werk vorgestellt haben mag. Ihm als hervorragendem Bühnenmenschen, dem die innerlich klar und lebhaft erschauten Vorgänge (Geschehnisse, Bewegungen) zur Musik wurden, der aber

vielleicht (ich sage vielleicht) nicht immer an die „Zeit und Ort der Handlung" betreffenden Bemerkungen des Librettisten dachte und der mit Vorliebe (wie dies die meisten Dramatiker tun) Menschen seiner Zeit, seiner Umgebung darstellte und abkonterfeite, würde man sehr unrecht tun, wollte man aus Rücksicht auf die Anordnungen des Textbuches sich mehr an diese, als an seine stilistisch klar erfaßte und eindrucksvoll sich gebende Musik halten!

Die Hauptwerke der Orgelliteratur.[1]

Von Hermann Keller (Stuttgart).

II.

Joh. Seb. Bach und seine Schüler.

Nicht Bach, — Meer sollte er heißen.
(Beethoven.)

Wer es unternimmt, den geheiligten Namen Joh. Seb. Bachs an den Kopf einer Arbeit zu setzen, der fühlt sich wohl, wenn er überhaupt schon einmal von der Gewalt dieser Musik ganz durchdrungen gewesen ist, von Empfindungen überwältigt, daß er verzweifeln möchte, an welchem Punkte er das Thema anfassen soll. Und nun gar das Allerheiligste: die Orgelkompositionen — wie soll man das enthüllen? Es ist nicht zu viel gesagt, daß, wenn es Bachs Orgelwerke nicht gäbe, es sich für einen Vollblutmusiker nicht lohnen würde, Orgel zu studieren — ; da es sie aber gibt, und da sie zusammen mit den Werken Beethovens und einigen Mozarts den höchsten Gipfel der Tonkunst bilden (wenigstens für das Empfinden unserer Zeit), so ist es ebenso wichtig, Bachsche Orgelwerke zu spielen, wie Beethovensche Sonaten; aber auf hundert Interpreten letzterer kommt noch nicht einer, der seinen Bach so in- und auswendig kennt, wie man es bei Beethoven für eine Selbstverständlichkeit ansieht. Hier sind Werte höchster Art, die noch nicht ins Volk gedrungen sind, die bis jetzt nur ein kleiner Kreis hochgebildeter, unablässig sich mühender Laien sich zu eigen gemacht hat, und für deren weitere Auswertung jeder eintreten muß, Spieler, Konzertvorstände, Kritiker — kurz, wer auf das öffentliche Musizieren Einfluß hat.

Man fasse es nicht als Ueberhebung, eher als Bescheidenheit auf, wenn ich die Wandlungen, die mein Verhältnis zu Bach durchgemacht hat, kurz beschreibe — es ist nötig, um meine, gleichfalls ganz persönliche, und darum für niemand maßgebliche Stellung zu den Orgelwerken zu erläutern. Wie wohl jeder, der von Mozart und Beethoven in seiner Jugend zu Bach kommt, faßte ich alle Eigenschaften seines Zeitstils als persönliche Tugenden Bachs auf; natürlicherweise —, denn ich kannte ja sonst keine Musik der Generalbaßzeit. Ich erlebe es heute noch oft, daß Laien ein mittelmäßiges Werk Bachs übertrieben bewundern, sie verfallen dann in eben diesen Fehler, da ihnen Vergleichspunkte fehlen. Nun die zweite Etappe: ich lernte die reiche Welt um und vor Bach kennen, der damit seine einzigartige Stellung verlor, und einer, allerdings der Größte unter vielen wurde. Die dritte: aufs neue wuchs unter diesen Bachs Gestalt in einsamer Größe heraus, und nun hatte ich das höhere und reinere Glück, die persönliche Genialität Bachs aus der Sprache seiner Zeit heraus unterscheiden zu lernen. Damit war ein gewisser Abschluß erreicht, und etwa zehn Jahre dienten nur der weiteren Klarstellung und Befestigung dieses Standpunktes. Nun, seit zwei Jahren etwa, hält auch der nicht mehr: immer stärker fühle ich einen Zwiespalt in der Wirkung Bachs auf mich; während die Leuchtkraft mancher Werke sich eher noch verstärkt, nimmt die anderer so rasch ab, daß ich beide kaum noch unter demselben Namen vereinigen kann. Während ich z. B. die Eingangschöre der meisten Kantaten sehr hoch stelle, fällt für mich jetzt das Niveau in den meisten Arien und Rezitativen so tief, und steigt erst wieder beim Schlußchoral, daß ich fast von keiner Bachschen Kantate einen einheitlichen ästhetischen Genuß mehr habe, wie ihn mir jede Beethovensche Sonate bietet. Ich habe versucht, mir das so zu erklären: in Bach wirken sich zwei widersprechende formgebende Elemente aus, die ich der Kürze halber mit gotisch und barock bezeichnen möchte. Als Bach lebte, war die Instrumentalmusik in ihrem gotischen Zeitalter; das war ihre Stärke; daher ist Bach in seinen großen kontrapunktischen Werken (Eingangssätzen der Kantaten, Präludien und Fugen, namentlich für Orgel) immer stark, in manchen unsterblich; ganz anders, wenn sich die Musik an den Stil der Zeit verlor, wenn sie barock wurde — das war meist ihre Schwäche. Ebenso wie ich die vielen mittleren Barockbauten, in Bayern z. B., nicht mag, und mich der bauliche Barockstil nur in seinen ganz großen Eingebungen (Schloß in Bruchsal!) begeistert, so lasse ich auch von der Barockmusik Bachs nur einiges Wenige, ganz Geniale, gelten: die chromatische Fantasie, die kühnen Textillustrationen im Orgelbüchlein, einige Rezitativstellen in den Passionen — aber selbst im Satz der vierstimmigen Choräle, die doch so allgemein bewundert werden, stört mich das Vordrängen des Barocken oft, und ich fühle mich von den Sätzen der Alten, Eccard, Prätorius, Schein usf. reiner und tiefer gepackt.

Von solchen Gedanken aus stelle ich in Bachs musikalischem Lebenswerk die Orgelwerke und nicht die Kantaten am höchsten, weil ich in ihnen den gotischen Geist seiner Musik am höchsten ausgebildet sehe. Die meisten seiner Arien nützen sich durch mehrmaliges Hören rasch ab — seine Fugen bleiben Jahrzehnte lang in der Stärke des ersten Eindrucks. Der nicht Orgel spielende Musikfreund, der seinen Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms kennt und spielt, kaufe sich den zweiten Band der Petersschen Ausgabe von Bachs Orgelwerken (entweder die unbezeichnete Original- oder die von Straube herausgegebene Ausgabe), und er wird in den zehn Präludien und Fugen Dinge finden, wie in der ganzen Musik sonst nirgends. Ich gebe nun eine Uebersicht der mir bekannten Ausgaben, und beginne, wie billig, mit der neunbändigen Gesamtausgabe von Peters.

Band 1 enthält die sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal, die als Uebungsstücke des 14jährigen Friedemann für das häusliche Cembalo mit zwei Manualen und Pedal geschrieben sind, also eigentlich keine Orgelwerke, und darum auf der Orgel auch kaum zum Klingen zu bringen sind, aber eine bis heute unübertroffene und nicht von ferne erreichte Schule des Triospiels darstellen (oft mehr Rokoko als Barock!), ferner die berühmte **c moll**-Passacaglia, das Urbild aller Passacaglien des 19. Jahrhunderts, namentlich der Regers, auch eigentlich für Cembalo geschrieben, und das viersätzige liebliche Pastorale, das sich fast ganz auf Manual beschränkt, und daher auch nicht als vollgültige Orgelkomposition angesehen werden kann. Solche bringt erst der

2. Band mit den zehn unsterblichen Meisterpräludien und -fugen in **C dur**, **G dur**, **A dur**, **g moll** (Fantasie und Fuge), **f moll**, **c moll**, **C dur** ($^{9}/_{8}$), **a moll**, **e moll**, **h moll**.

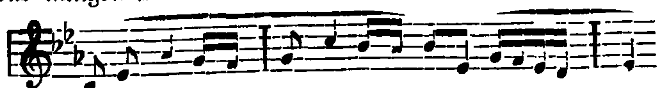
Der 3. Band in seinem Anfang überbietet diese Höhe fast noch mit dem fünfstimmigen Präludium und Fuge in **Es dur**, der **F dur**-Tokkata — vielleicht den höchsten Wunderbauten des Gotikers Bach, und es ist nur schade, daß die zur Tokkata gehörige Fuge gegenüber solchen Maßstäben nicht bestehen kann. Dagegen ist Nr. 3, die berühmte Tokkata und Fuge in **d moll**, die man die dorische zu nennen pflegt, obwohl eigentlich nur die fehlende Vorzeichnung noch an die Kirchentonart äußerlich erinnert, wieder ein Werk aus einem Guß. Nr. 4, gleichfalls in **d moll**, wird, vielleicht weil es Umarbeitung der **g moll**-Fuge für Soloviolíne ist, zu wenig gespielt und meist unterschätzt: die Fuge ist von drängendem kraftvollem Leben erfüllt, und dem entsprechend ist auch das an sich wenig bedeutende Präludium aufzufassen, als eigentliches „Vorspiel" zur Fuge. In Nr. 5 stelle ich das phantastische Präludium höher als die ziemlich steife Fuge, die ich durch die alleinstehende **g moll** des 4. Bandes zu ersetzen empfehle. Nr. 6

[1] Nach der langen Pause seit dem ersten Aufsatz (in Heft 7 dieses Jahrgangs, 1. Januarheft) sollen die beiden nächsten — 19. Jahrh. und Gegenwart — nun in rascher Folge erscheinen.

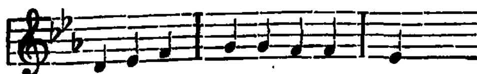
(Fantasie und Fuge c moll) ist ein „elegischer Gesang" von einzigartiger Größe und zugleich Milde. In Nr. 7 halte ich mit Breitkopf & Härtel die Version in E dur, die Peters im Anhang mitteilt, für die bessere; die Tokkata ist glänzend und prächtig, die zwei Fugen gehören zu den schwächsten Bachs. Nr. 8 (die dreisätzige C dur-Tokkata) halte ich zusammen mit dem ebenso jugendlich überschäumenden Präludium und Fuge D dur — Nr. 3 des 4. Bandes — für die genialsten Barockwerke in Bachs Orgelschaffen; zugleich gehören sie, noch heute, zu den technisch schwierigsten Werken der ganzen Literatur — trotz Reger! Barock ist auch Nr. 9 und 10 (a moll und c moll), aber das erstere ein ziemlich fragwürdiges Stück, und das zweite, dunkel und mystisch, wird man vergeblich sich mühen, so erklingen zu lassen, wie man es innerlich hört.

Wenn nun schon der 3. Band leider ganz Ungleichartiges und -wertiges zusammenstellt, so ist das noch mehr der Fall beim vierten: nur Nr. 3 (s. oben), Nr. 4, die bekannte, und namentlich durch Tausigs Klavierübertragung weitverbreitete Tokkata und Fuge d moll, die romantisch-versonnene Fuge h moll über das Corellische Thema (Nr. 8), die g moll-Fuge mit ihrem eindrucksvollen ritterlichen Thema (Nr. 7) und die fünfstimmige Fantasie in c moll in ihrem tiefen, großartigen Schmerz (Nr. 12), zu der es den Anfang einer leider unvollendeten Fuge (6/4) gibt, stelle ich zu Bachs Meisterwerken; die andern haben teils den Wert von Fugendarbeiten (Nr. 1, 2, 5, 9) oder Studien (Nr. 6 und 14), für ganz wertlos halte ich Nr. 13 (Präludium a moll), und von der viel gespielten und m. E. überschätzten G dur-Fantasie (Nr. 11) vermute ich, daß sie eigentlich auch zu den Kompositionen für Cembalo mit Pedal gehört (vergl. z. B. dafür das Kontra-H S. 65, T. 26, das kein Orgelpedal hat).

In den drei folgenden Bänden stellt die Peterssche Ausgabe die Choralbearbeitungen Bachs für Orgel zusammen, die Werke, die man unter Mißachtung der viel richtigeren Titel, die ihnen Bach gegeben hat, mit dem irreführenden und schlechten Namen „Choralvorspiele" zu benennen pflegt. Nicht ein einziges dieser gedankentiefen und schwer zu verstehenden Stücke, von denen viele zum Allerheiligsten im Schaffen des Meisters zählen, ist das, was man sich heute in unserer kirchenmusikalisch verarmten Zeit einzig noch als „Choralvorspiel" vorstellen kann, nämlich ein Vorspiel zum Gemeindegesang; auch ideell betrachtet, sind sie keine Vorspiele zu einem Choral, sondern geben den Choral selbst, in reicher und tiefer Ausdeutung, oft so reich und tief, daß auf ein Verständnis dieser Stücke noch auf lange hinaus nicht gerechnet werden kann. Dies ist vielleicht betrüblich — andererseits hat es aber auch einen gewissen Reiz, in einer Zeit, in der die musikalischen Meisterwerke so mit Macht popularisiert und der stumpfen Masse oft förmlich aufgedrängt werden, noch eine kleine unerforschte Insel für einsame Spaziergänge zu besitzen! Ein sehr wesentliches Hindernis zur Verbreitung dieser Werke über den engsten Kreis der Kenner hinaus ist ferner, daß unser Publikum seit hundert Jahren immer mehr die Fähigkeit verloren hat, eine Choralmelodie als melodisch führende Stimme aufzufassen, wenn sie nicht ganz klar und einfach in der Oberstimme daliegt (woran zu gleichen Teilen die mangelnde Kirchlichkeit und die immer größer werdende Entfernung vom Zeitalter der kontrapunktischen Ausdrucksformen die Schuld trägt); ich habe da selbst bei sehr musikalischen Laien eigentümliche Erfahrungen gemacht, wenn es sich nur um die Auffassung einer Choralmelodie im Baß handelte; wieviel weniger wird auch der gebildete Hörer imstande sein, z. B. unter einer Verkleidung wie dieser wunderbar innigen Melodie:



den ursprünglichen Linienzug der Choralzeile



(aus: Wer nur den lieben Gott läßt walten) zu erkennen? Dabei bin ich überzeugt, daß ein derartiges Erkennen dem gebildeten Hörer vor zweihundert Jahren eine Selbstverständlichkeit war, und daß der Komponist mit dieser ästhetischen Wirkung auf seine Zuhörer rechnen konnte. Die kleinen Orgelchoräle des 5. Bandes haben außerdem den Nachteil, daß sie so rasch vorübergehen, daß der Hörer gar keine Zeit hat, mit ihnen vertraut zu werden; es erleichtert das Verständnis, wenn man den einfachen Choral (auch in Bachschem Satz) vorher — nicht nach dem „Choralvorspiel" — spielt. Am fernsten steht uns Bach in seinen kanonischen Arbeiten, in den Variationen über „Vom Himmel hoch" z. B., in denen die Inspiration von der Spekulation verdrängt scheint, und die ich ebenso tief unter die übrigen Orgelwerke stelle, wie die Kunst der Fuge unter das Wohltemperierte Klavier. Unter den großen Choralbearbeitungen des 6. und 7. Bandes sind einige wenige, die auch auf ein großes Publikum von unmittelbarer Wirkung sind: die jugendlich-geniale Fantasie „Ein feste Burg" (1708), „Komm heil'ger Geist Herre Gott", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" u. a. m., die meisten übrigen aber wird man gut tun, nur zur eigenen Erbauung zu spielen.

Der 8. und 9. Petersband sind als Supplementbände aufzufassen und enthalten keine Hauptwerke mehr; eine große Anzahl der darin enthaltenen Stücke sind vor einiger Zeit von Johannes Schreyer in Dresden als unecht angegriffen worden, darunter auch die vielgespielten, aber m. E. gänzlich unbedeutenden acht kleinen Präludien und Fugen. Dankbar ist das frische G dur-Präludium (VIII, 11) und aus dem Nachtrag der Orgelchoräle im 9. Band das auch von Straube (in den „Alten Meistern") edierte „in dulci jubilo".

Die Ausgabe der Bach-Gesellschaft ist für wissenschaftliche Benützung der Petersschen überlegen, insofern als sie z. B. die Orgelchoräle in originaler Reihenfolge bringt; dafür muß man aber auch das Es dur-Präludium und Fuge und die von ihnen eingeschlossenen Orgelchoräle unter den Klavierwerken suchen, da sie von Bach als „dritter Teil der Klavierübung" herausgegeben sind. Entgegen Albert Schweitzer, der die alphabetische Anordnung bei Peters bemängelt, halte ich die Peterssche Ausgabe für textkritisch derjenigen der Bach-Gesellschaft (die übrigens zurzeit vergriffen und nicht zu haben ist) ebenbürtig und dabei praktischer. Die Peterssche Ausgabe ist auch die am weitesten verbreitete, und diese Tatsache verdient als einzigartig vermerkt zu werden: daß nämlich eine vollständig unbezeichnete Ausgabe sich für den praktischen Gebrauch durchzusetzen vermochte. Die Klavierspieler können sich solch eines Beispiels nicht rühmen, denn sie haben beim Wohltemperierten Klavier z. B. die unbezeichnete Krollsche Ausgabe fast ignoriert, und mit Eifer nach den schlechtesten bezeichneten Ausgaben gegriffen (Czerny, Ruthardt), während die guten bezeichneten, die es doch auch gibt (Klindworth, Mugellini, Wiehmayer, Busoni) in viel weniger Händen sind; oder ein anderes Beispiel: wie wenige Pianisten haben einmal eine Orginalausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten gesehen und wissen, welch unglaubliche Verballhornungen Beethovens, namentlich in bezug auf Phrasierung sich die üblichen Volksausgaben (namentlich auch die von Peters) leisten? Da sind wir Wilden, ich meine wir Organisten, doch bessere Menschen, d. h. wir sind besser erzogen durch den Zwang der unbezeichneten Bach-Ausgabe! Wahrscheinlich ist der Verlag Peters sich ebensowenig dieses positiven Verdienstes bewußt, wie des negativen im Falle Beethoven. Da aber die Musiker zu träge sind, sich dafür zu interessieren, und das Laienpublikum es einfach nicht weiß, so hat man die Pflicht, bei jeder möglichen Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß die weitaus meisten populären Klassikerausgaben (Peters, Litolff, Universaledition usw.) in einem unhaltbaren Zustand sich befinden; früher waren sie einmal billig und schlecht, heute sind sie teuer und schlecht. Eine Ausgabe, in der das charakteristische Notenbild eines Komponisten erscheint, gehört unter den Klassikervollsausgaben zu den allergrößten Seltenheiten!

Freuen wir uns also, eine solche in der Petersschen Ausgabe

von Bachs Orgelwerken zu haben. Sie muß uns dafür entschädigen, daß die bezeichneten Ausgaben für den praktischen Gebrauch alle (mit einer Ausnahme: Straube) schwach und ungenügend ausgefallen sind. Es sind ihrer gar nicht viele.

1. Die gleichfalls neunbändige (aber in der Einteilung nicht mit Peters korrespondierende), im Auftrag der Neuen Bach-Gesellschaft von Ernst Naumann besorgte, bei Breitkopf & Härtel. Sie enthält brauchbare Finger- und Fußsätze, gutgemeinte, aber oft anfechtbare Phrasierungsbögen, und ziemlich zaghafte Angaben über Manualverteilung, Registrierung und Vortrag. Immerhin ist sie noch die beste der praktischen Ausgaben.

2. Die von Homeyer bei Steingräber herausgegebene sechsbändige Ausgabe steht erheblich hinter der Naumannschen zurück; sie rechnet noch ganz mit der starren Orgel alten Stils.

3. Einzelausgaben Bachscher Orgelwerke, nach Schwierigkeit geordnet, gab S. de Lange bei Rieter-Biedermann (jetzt Peters) heraus. Er verzichtet auf Phrasierungsbögen (in den meisten Fällen) und auf Vortragsbezeichnungen, gibt auch fast nie Manualverteilung an, so daß der pädagogische Wert der Ausgabe sich auf einige Finger- und Fußsätze beschränkt.

Als eine mehr für den praktischen kirchlichen Gebrauch gedachte Auswahl von 72 Stücken bringt das im Verlag von Litolff erschienene Bach-Album (Vor- und Nachspiele, Fugen, Choralvorspiele), neben Originalen auch Bearbeitungen aus Klavier- und Orgelwerken; leider ist die seinerzeit von Volckmar besorgte Redaktion ganz veraltet, namentlich in bezug auf den Fußsatz (der für den linken Fuß mit Ziffern, für den rechten mit Buchstaben bezeichnet ist!). Eine sehr gut ausgestattete und inhaltlich annehmbar redigierte englische Ausgabe (Augener) ist zurzeit der Valuta wegen nicht lieferbar.

Mit dieser mehr als dürftigen Liste ist die Zahl der mir bekannten Ausgaben erschöpft; einzelne Werke findet man außerdem noch in Orgelalbums (z. B. bei Gauß, Band 1, Kahnt u. a.) —, daß aber eine pädagogisch auf der Höhe der Gegenwart stehende praktische Ausgabe eine brennende Forderung ist, liegt auf der Hand. Peters hat daher schon vor zwölf Jahren Straube veranlaßt, eine solche zu schaffen, erschienen ist aber lediglich der 2. Band mit den zehn Meisterpräludien und -Fugen. Seit zehn Jahren wartet die musikalische Welt auf eine Fortsetzung, die Straube wohl versprochen, aber noch nicht herausgebracht hat. Wenn ich nun über diesen einen Band wenigstens mich äußere, so folge ich damit wider Willen einem Rat Schumanns, der einmal vorschlug, Neuerscheinungen, namentlich bedeutende, erst nach zehn Jahren zu besprechen — man habe dann weniger zu rezensieren, aber das dann mit sichererem Urteil. Ich sehe in diesem einen Band eine ganz einzigartige Leistung Straubes, die den Ausgaben der letzten Beethovenschen Klaviersonaten durch Bülow und des Wohltemperierten Klaviers durch Busoni mindestens gleichzustellen ist. Straube geht dem Organismus dieser Stücke in technischer, kompositioneller, ästhetischer Hinsicht bis in ihr verborgenstes Innenleben nach, und was im Notenbild nicht auszudrücken ist, hat er in ausführlichen Anmerkungen niedergelegt, die zum Geistvollsten gehören, was man über Bach überhaupt lesen kann. Bei so großen Vorzügen seien die Schattenseiten nicht übersehen: einmal, daß man vollkommen an Straubes subjektive Interpretation gebunden ist, die Ausgabe also im Falle einer abweichenden Auffassung gar nicht benutzen kann, sodann, daß Straube sein Notenbild oft mit einem dreifachen Netz großer, mittlerer und kleiner Phrasierungsbogen überspannt und erdrückt, statt die einfachen, unaufdringlichen Trennungsstriche Wiehmayers zu benützen und die Bogenbezeichnung lediglich der Artikulation vorzubehalten — aber wo setzen sich vernünftige Neuerungen langsamer durch als in der Musik? Im übrigen hat Straube gerade auch im Notenbild eine Photographie seines reichdifferenzierten, beweglichen, Reger verwandten Geistes gegeben; man vergleiche nur z. B. die g moll-Fantasie in Straubes Ausgabe, wo sie fast wie eine Regersche aussieht, mit dem Original! Neben dieser ganz subjektiv-genialen Ausgabe brauchen wir aber noch eine schlichtere zum Hausgebrauch, etwa in der Art der Wiehmayerschen instruktiven Ausgaben bei Heinrichshofen. Denn die geistige Mündigkeit zum Gebrauch der unbezeichneten Peters-Ausgabe hat eben doch nur ein kleinerer Teil der Organisten. Noch will ich die ausgezeichneten Uebertragungen Bachscher Klavierwerke für die Orgel erwähnen, die wir von Max Reger besitzen (Universaledition; 5 Hefte, enthaltend die Chromatische Fantasie und Fuge, die 4 Tokkaten und 10 Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier). Klavier- und Orgelstil jener Zeit berührt sich ja so vielfach, daß eine solche Uebertragung ästhetisch weniger bedenklich ist; außerdem ist für jeden Musiker interessant, wie Reger das gemacht hat.

Von Bachs Söhnen und Schülern wäre in erster Linie Friedemann zu nennen, wenn sich nicht fatalerweise gerade zu seinem 200. Geburtstag 1911 herausgestellt hätte, daß seine einzige bedeutendere Orgelkomposition (ein paar Choralvorspiele abgerechnet), das Konzert in d moll, das namentlich durch die Klavierübertragungen Stradals und Zadoras bekannt geworden ist, nicht von ihm, sondern eine von seinem Vater besorgte Uebertragung eines Vivaldischen Violinkonzerts ist! (Was übrigens die verehrlichen Musikwissenschaftler schon seit hundert Jahren hätten merken können, da der 2. Satz mit Largo e spiccato überschrieben ist!). Von Philipp Emanuel kenne ich nur eine bei Kahnt erschienene c moll-Fantasie und Fuge, von den übrigen Söhnen gar nichts für Orgel; es ist ja eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der neueren Musikgeschichte, mit welcher Entschiedenheit sich die Söhne Johann Sebastians vom kontrapunktischen Stil ihres Vaters ab und der neuen Zeit zu gewandt haben! Ebenso ist es zu motivieren, warum Bach keinen wirklich bedeutenden Schüler gehabt hat; am ehesten noch Krebs („der einzige Krebs in meinem Bache"), dessen Werke in einer guten Gesamtausgabe bei Heinrichshofen erschienen sind; unbedeutender ist Kittel (bei Gauß vertreten). Die Raschheit und Tiefe des Verfalls sind erschreckend, und erst nach einem halben Jahrhundert geht der Orgelkunst wieder ein freundlicher Stern auf — in der sanften und anziehenden Persönlichkeit Felix Mendelssohn-Bartholdys.

Beiträge zum Klavierunterricht für Anfänger.

Von A. Halm.

(Fortsetzung.)

VII. Von der Kunst des Harmonisierens.

Das einfachste Harmonisieren von Tönen üben wir, wie sich wohl von selbst versteht, schon ganz früh[1]; d. h. wir lassen in Fällen wie Beisp. 7 und 6 die Melodietöne als Oberfläche einer Harmonie erscheinen, der sie zugehören und die wir für sie auffinden. Daß dabei von einer wirklichen Kunst des Harmonisierens noch nicht die Rede sein kann, leuchtet wohl ebenso ein wie das, daß auch diese Vorstufe von Kunst den Schülern schon wirkliche Entdeckerfreuden bereitet. Hier nun solche Uebungen auf höherer Stufe wieder aufnehmend, stellen wir uns die Aufgabe, zwar nicht Kunstwerke zu produzieren, aber doch einen Einblick in das Künstlerische zu gewähren, das Mitfühlen mit meisterlichem Denken und Verfahren anzuregen.

1. Betrachten wir den harmonischen Inhalt der Melodie Haydns „mit dem Paukenschlag" (Beisp. 1), und sammeln wir ihre Töne zunächst so, wie sie sich akkordlich aufs einfachste deuten lassen. Wie viele Töne bezw. Takte gehen je unter einen Akkord? Offenbar vereinigen sich die drei verschiedenen Töne der zwei ersten Takte zum C dur-Klang, hier also unserer Tonika[2]. Das gleiche gilt von den Takten 5 und 6. Weiter

[1] Siehe meine Klavierübung S. 141 (XI), 142 (XIII, wo die Harmonisierung unseres Beispiels 8 besprochen).

[2] Ich will hier, wie schon erwähnt, nicht in der Art der Musikkatechismen ein Frage- und Antwortspiel ausführen und damit den Lehrer gängeln; man wird aber aus der Anlage entnehmen, daß mir gerade hier die „entwickelnde Methode" als leicht anwendbar und fruchtbringend vorschwebt.

lassen sich die Takte 3 und 4 zum Dominantseptakkord zusammenfassen. (Das ginge auch an bei der Strecke des 8. Takts und der ersten Hälfte des 9., doch werden wir ohne viel Besinnen auf diese letztere Vereinigung verzichten, einmal wegen des natürlichen Einschnitts, der hier Trennung gebietet, und wegen des unfeinen Zusammenstoßens des $\bar{f}$ mit der hier noch starken Erinnerung an das fis.) Endlich müssen wir noch die Töne des 7. Takts harmonisch unterbringen: wir nehmen sie zusammen in den Klang $\bar{fis}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{d}$ $\bar{fis}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{c}}$, d. i. den Oberdominantseptakkord von G dur (s. den Abschnitt: Charakteristische Töne[1]). Wir erhalten somit als die natürliche Begleitung der Melodie, als ihre akkordliche Deutung und zugleich Stütze die Akkorde des Beispiels 18:

18. (Takt 1 u. 2) (T. 3 u. 4) (5 u. 6) (7) (8)

C I

18 a) 18 b)

usw.

(–) (–)

18 c) (7. Takt) 18 d)

G V_7

(–)

5 7

18 e)

18 f)

(besser)

18 g)

usw.

18 h) 3 5

5 7

Lassen wir die Melodie mit diesen Akkorden zusammen spielen, so wird der Schüler in den meisten Fällen zu jedem Melodieton auch den Akkord spielen, also so wie Beisp. 18 a angibt. Wir beseitigen den unnötigen Ballast und

[1] Wird der Vorschlag laut, die $\bar{\bar{c}}$ des 7. Takts noch zu dem C dur seiner beiden Vorläufertakte zu rechnen, so können wir das vorläufig ja annehmen. Doch werden wir nicht viel zu reden haben, um wieder davon abzubkingen. Denn fürs erste hätte die Dominant von G dur auf diese Weise gegenüber der von C (im 3. und 4. Takt) ein gar zu kurzes Dasein (müßte sie sich doch auf einen halben Takt, d. i. die Hälfte des 7. Takts, beschränken); fürs zweite aber befinden wir uns zu Anfang des 7. Takts am Beginn einer neuen Kleinzeile, gerade wie zu Anfang des 3. Takts, weshalb wir dort wie hier einen neuen Akkord erwarten. Später werden wir (unter 2) die Parallele noch weiter durchführen.

befreien die Melodie, die sich hier, wie auch sonst in vielen Fällen, von ihrer Begleitung abheben soll. (Die Kraut- und Rübenmelodie Beisp. 8 gab uns schon Anlaß, Melodien, die sich von ihrer Begleitung abheben wollen, zu unterscheiden von andern, die nur oder in der Hauptsache eben die Oberfläche der Akkorde und mit diesen verwachsen sind, wie z. B. unsere oben behandelten Choräle[1].) Also wird die Melodie so, wie bei 18 b geschieht, schon besser, zivilisierter begleitet sein. Wir haben hier noch zu entscheiden, ob wir den Akkord im zweiten Takt wiederholen oder weglassen wollen. Harmonisch können wir ihn entbehren; er wirkt vollkommen genügend auch hier noch nach. Aber vielleicht wollen wir doch lieber den Anfang des zweiten Takts markieren und dadurch von vornherein den Zuhörer auf die herrschende Taktart einstellen, über sie aufklären. Wir lassen also die Wahl zwischen der ganzen Pause und dem Akkordschlag auf Eins mit nachfolgenden Pausen. (Wie sich der Meister selbst entschieden hat, geben wir später oder gleich jetzt an, verschweigen aber vorerst noch die von ihm vorgenommene größte Reduktion des Harmonischen.) Den zweiten Akkord (V_7) können wir gleichfalls nur einmal bringen; haben wir aber den ersten wiederholt, so müssen wir fast auch ihn wiederholen; haben wir jenen nur einmal, so steht uns die Wahl frei, ob wir den zweiten auch im vierten Takt weglassen oder wieder anschlagen und das metrische Geschehen damit steigern und zum Rhythmischen erheben wollen. Wählen wir Wiederholung, so prüfen wir das Klangliche: die Septime werden wir vermissen; da sie in der Melodie fehlt, so nehmen wir sie in den begleitenden Akkord auf. Umgekehrt ist uns in diesem etwas zuviel: das jetzt verdoppelte h klingt nicht gut; wir entfernen es aus dem Akkord der linken Hand. 18 d bietet die so verbesserte Begleitung. Im 7. Takt genügt harmonisch der auf Eins fallende Oberdominantakkord von G dur. Doch haben wir mehrere Gründe, hier über das Genügen hinauszugehen. Einmal klanglich: es wirkt schöner, wenn wir wieder auswechseln, so wie wir es vorhin beim Oberdominantakkord von C dur getan haben. Sodann rhythmisch: hier hat zum erstenmal in diesem Verlauf ein einzelner Takt eine Harmonie für sich allein, das harmonische Geschehen drängt sich zusammen, was wir sehr wohl auch rhythmisch ausdrücken dürfen, indem wir zwei Akkordschläge in den einen Takt drängen, den wir dadurch sowohl gliedern als auch intensiver, stärker, gleichsam heißer machen: sein drittes Viertel wird nämlich damit in den Rang der ersten Viertel je des zweiten, vierten und sechsten der vorhergehenden Takte erhoben[2]. Begnügten wir uns mit dem einmaligen Akkord, so ginge der Rhythmus der Begleitung auf diese neue Lage nicht ein (oder vielmehr er bliebe ganz aus). Und einen dritten Vorteil gewinnen wir — unsere Stelle zeigt uns als ein besonders glücklicher Fall, wie ein einziges einfaches Mittel zugleich mehr als ein Gutes wirkt —: nämlich für das Tonartliche. Wie schon gesagt, befinden wir uns auf dem Weg nach G dur, vielmehr wir befinden uns mit dem 7. Takt schon im Gebiet von G dur, und nur eben noch auf dem Weg zu dessen Zentrum, nämlich der Tonika, die wir im 8. Takt erreichen[3]. Wir haben

[1] Siehe meine Klavierübung S. 142 (XIII).

[2] Wir verbesserten oben eine Leittonverdopplung, ohne die betreffende Regel der Harmonielehre anzuziehen. Sie nachträglich zu erwähnen, halten wir zwar nicht für verkehrt, aber es eilt damit nicht; das didaktisch Natürliche ist es gewiß, sie aus solchen Erfahrungen heraus bilden zu lassen oder sie doch erst dann zu geben, wenn wir auf eine wenn auch kleine Summe von Erfahrungen uns berufen können, und auch dann sollten wir nicht versäumen, ausdrücklich zu erklären, daß wir Wahrgenommenes verallgemeinern, sollten also unserer Regel hypothetischen Charakter geben. — Ebenso rühren wir hier an das Problem der Werte der Takte, also der Taktperioden (die wir am besten als „Uebertakte" bezeichnen), aber ohne daß wir es jetzt schon in Begriffe zu bringen unternähmen, wohl aber in dem Bewußtsein der Nähe dieses schon etwas schwierigeren Problems, das ausdrücklich anzufassen wir gleichfalls erst dann wagen, wenn wir an einiges erinnern können, was wir schon mit den Schülern zusammen beobachtet haben.

[3] Den eigentlichen Vorgang des Modulierens brauchen wir jetzt noch nicht zu ergründen; daß man modulieren kann, lassen wir einfach als selbstverständlich gelten, wie ja auch tatsächlich solche Modulationen keinen Zweifel erwecken. Deshalb lassen wir es hier noch außer acht, daß die erste und eigentlich entscheidende Modulation bezw. der Modulationskeim da beschlossen liegt, wo die Modulation noch nicht sichtbar noch auch hörbar ist.

also die Tonart gewechselt, haben moduliert. Da nun die Oberdominant gerade das aktiv Wichtigste einer Tonart ist (die Tonika ist das passiv Wichtigste, ist Resultat des Faktors Oberdominant, oder des ganzen Kadenzkomplexes, darunter aber vor allem der Oberdominant), so wäre es gerade hier, wo eine neue Tonart geschaffen, unser Tonartgefühl gezwungen werden soll, sich umzuschalten, besonders mißlich, wenn der Hauptfaktor gegenüber dem der früheren Tonart zurückstehen müßte, indem ihm nur ein einmaliges Erscheinen gegönnt würde. Auf der andern Seite aber genießt er durch sein zweimaliges Erscheinen vor seinem Rivalen einen Vorzug, er erhält größeres Gewicht als dieser. Zwar beide kommen gleich oft, aber das Zweimalige der neuen Dominant fällt mehr auf, eben weil es sich in einen einzigen Takt drängt: so daß der kleinere Raum, der sie sonst gegenüber der früheren in Nachteil setzen könnte, ihr nun gerade im Gegenteil zu größerer Nachdrücklichkeit verhilft; der Eindruck des schnelleren und entschlossenen Gehens entsteht hier.

Nunmehr haben wir unsere Begleitung so gut gemacht, als wir es mit diesen natürlichsten, d. h. nächstliegenden Akkorden irgend können. Es bleibt also nur die Frage, ob wir mit der ganzen Anlage der Akkordgänge zufrieden sein dürfen (welche Frage wir ja auch erst nachdem wir die beste Form und Fassung gefunden haben, sicher beantworten können). Sagen wir gleich: nein, und erwägen wir den Grund, und wie wir helfen können. 2. Durch seine plumpe Plötzlichkeit stößt der Eintritt, oder besser gesagt: Einfall des ersten Dominantseptakkords (3. Takt) an; und nicht besser (wenn nicht gar noch schlechter) steht es mit dem zweiten (7. Takt). Außerdem breitet sich eine entschiedene Langweiligkeit über den ganzen Akkordverlauf, der sich rhythmisch-systematisch so darstellt: 𝅜 CI[1] 𝅜 CV_7 𝅜 CI 𝅝 GV_7 𝅝 GI ‖ Lauter Oberdominantverhältnisse, nur die Folge CI—GV überspringt ein solches. Die Unterdominant fehlt ganz. Rufen wir also andere Akkorde an; wiederum wird es uns begegnen, daß wir in mehr als einem Stück Hilfe erhalten; denn der größere Reichtum wird auch besser zu gliedern ermöglichen. Verändern wir nichts ohne Not; die zwei ersten C dur-Takte haben uns nicht gestört; fangen wir also da an zu verbessern, wo uns zuerst Bedenken erwuchsen: bei dem ersten Dominantakkord. Wie können wir das f d noch harmonisieren? Da der verminderte Dreiklang h d f sich mit dem Dominantseptakkord verschmölze und also dem f schon mehr oder weniger den Septimencharakter verliehe, den wir hier fernhalten wollen, so bleibt nur noch der Molldreiklang der zweiten Stufe d f a. Damit freilich trennen wir harmonisch den 3. vom 4. Takt, welch letzterer seine vorige Harmonie beibehält, nur daß nun kein Grund mehr vorliegt, ihr die Septe beizugesellen. Auf die gleiche Weise ordnen wir den 7. Takt: anstatt als Septe der Oberdominant auf D, deuten wir das Melodie-c als Terz des Molldreiklangs der 6. Stufe; das fis der Melodie bleibt Oberdominantterz, gleich dem h zu Anfang des 4. Takts, so daß wir eine vollkommene Parallele bekommen. Schauen wir nämlich von der neuen Tonika aus zurück, so sehen wir als den Vorgänger ihrer Dominant den Dreiklang a c e als den der zweiten Stufe der neuen G dur-Tonart, haben also das folgende Geschehen: C I (𝅜) C II (𝅝) C V (𝅝) | C I (𝅜) G II (𝅗𝅥) G V (𝅗𝅥) G I 𝅝 ‖. Bemerken wir ja dabei den nunmehr neu entstandenen Rhythmus des Harmoniegangs! Die Parallelität des 7. Takts mit den Takten 3 und 4, obgleich sie in der Melodie nicht offen zutag liegt, lehrt diese doch erst richtig verstehen. Wir hatten für den 7. Takt zuerst das harmonische Vorbild im 3. und 4. Takt gesucht, jetzt betrachten wir das Melodische daraufhin: die beiden charakteristischen Töne werden uns als der Kern der Takte 3 und 4, der 7. Takt wird als deren abkürzendes Nachbild klar. Den jetzt gewonnenen Stand der Begleitung zeigt Beisp. 18 e. Zwar werden wir diese Akkordgestalten den Schülern vielleicht nicht immer entlocken, und ich sähe kein Unrecht darin, jeden der gewählten Akkorde zuvor in der primitivsten Gestalt auftreten zu lassen, also wie in 18 f; womit wir sogar die besprochene akkordliche Parallelität in helleres Licht setzen. Die urbanere Gestalt 18 e genügt es dann vorzuspielen; übrigens ist es auch schön, einzelne Akkordverbindungen aus der steifen Unvermitteltheit der Quintengänge (von deren Verbotensein wir noch nichts ausdrücklich zu verraten brauchen), von dem Zwang einer immer gleichen Lage und Zusammensetzung erst zu befreien, z. B. den 2. Takt so zu korrigieren, wie wir es in 18 e herausstellen (⊕), mit welchem Beispiel als der besten Fassung[1] wir diesen Teil unserer Aufgabe abschließen, um nunmehr die Sache anders anzufassen.

(Schluß folgt.)
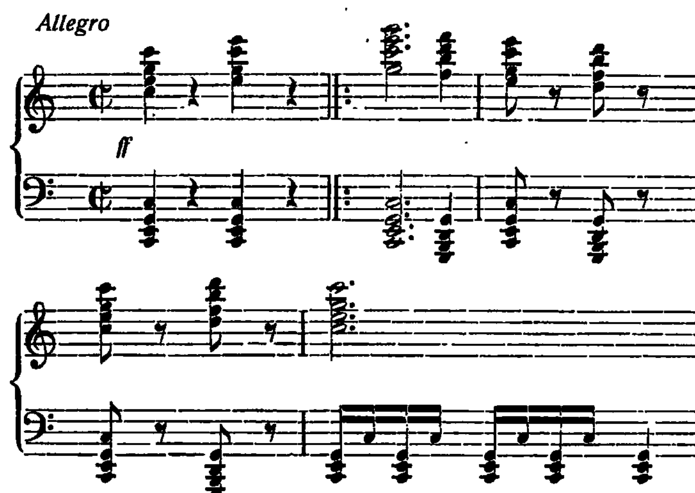
[1] Für den Rhythmus kommt nur Anfang, d. i. Anschlag, also Beginn eines Tons bezw. einer Tonmasse, und die Distanz, also der Beginn der nächsten Tonerscheinung, in Betracht.

[1] Verhältnisse wie die verdeckten Oktaven des Tenors mit der Melodie vom (verbesserten) zweiten auf den dritten Takt von 18 e entwerten diese Fassung nicht. Fehler, denen man nur mit Künstlichkeit oder Umständlichkeit auswiche, nehmen wir lieber auf uns, wenn solches überhaupt dann noch ein Fehler genannt werden muß.

Der Landsknechtmarsch in Beethovens 5. Symphonie.
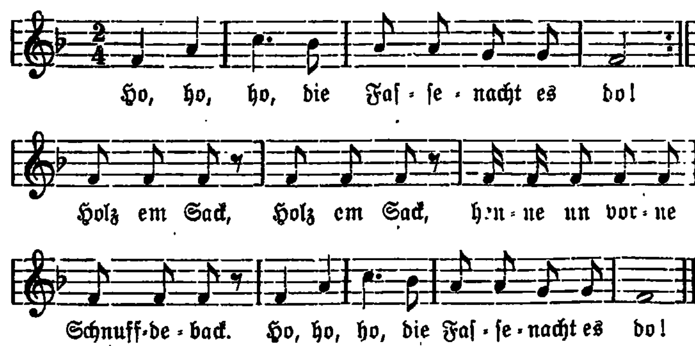
Von W. Hisgen (Frankfurt a. M.).

Es ist bekannt, daß Beethoven in einigen seiner größeren Werke Volkslieder verwandt hat. So finden wir in seinem C dur-Klavierkonzert die Urmelodie des bekannten Liedes „Ein lust'ger Musikante" und in der Eroica-Symphonie gar einen Gassenhauer. Unbekannt dürfte es sein, daß auch in seiner 5. Symphonie ein Gassenhauer steckt. Dieser leitet den letzten Satz ein:



und bildet den Auftakt zu den Jubelklängen des Finales, die uns nach den vorhergegangenen inhaltschweren Sätzen wie ein fröhliches Erwachen aus bösen Träumen anmuten.
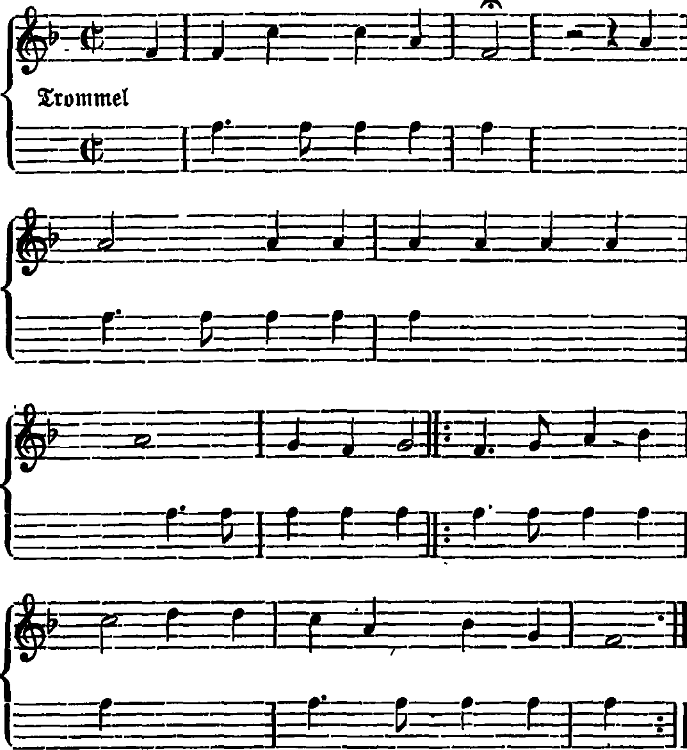
Der Gassenhauer wird heute noch am Rhein, zwischen Bonn und Koblenz, auf dem unteren Westerwald und an der unteren Aar gesungen. Auf dem Westerwald singt man:



Zu gleicher Melodie singt man an der Aar:

Ho, ho, ho,
Die Fassenacht es do!
Schneid mer e Stick vom Schenke,
Loß die Rippe henke,
Loß mich nit su lange stih,
Denn ich muß noch weirer gih.
(Nassovia 1904. Kinderlieder v. d. unteren Aar von O. Stückrath.)

Die Melodie spukt noch in zahlreichen anderen Liedchen, was bei ihrer einfachen Bauart nicht zu verwundern ist. Man könnte hier einwenden, sie sei vielleicht hundertmal von einfachen Menschenkindern erfunden worden. Aber der Rhythmus im zweiten Teil des Liedchens verrät uns, daß doch noch etwas dahinter steckt. Die Lösung ist rasch gefunden, wenn man sich den Landsknechtmarsch aus den Zeiten der Liga von Cambray 1509—17, abgedruckt im 3. Band der Musikgeschichte von Ambros etwas näher ansieht:



Wir finden den Trommelschlag des Marsches, wenn auch in anderem Rhythmus, in dem Gassenhauer wieder. Zu dem Trommelschlag sangen seinerzeit die Landsknechte:

Hüt dich Baur ich komm,
Mach dich bald davon;
Hauptmann gib uns Geld
Während wir im Feld,
Mädel komm heran,
Füg dich zu der Kann. (Wunderhorn.)

Nun ist, wie aus Berichten damaliger Zeit bekannt geworden ist, der Trommelschlag auf alle mögliche Art ausgeführt worden. Man kann sich also auch den Trommelschlag:



vorstellen. Wir sehen, die unmittelbare Abstammung des Gassenhauers von dem Marsche ist unverkennbar.

Wie kommt nun Beethoven zu der Verwendung des Liedchens in seiner 5. Symphonie? Das ist leicht erklärlich. Beethoven ist in Bonn geboren. Er hat das Liedchen zweifellos als Junge alljährlich während der Karnevalszeit zum Ueberdruß gehört und mitgesungen. Wer den rheinischen Karneval kennt, weiß, daß dieses Liedchen von morgens bis abends, wo nur eine Maske sich auf der Straße zeigt, von der Jugend gesungen wird. So war es auch schon zu Beethovens Zeiten, denn das Lied ist Jahrhunderte alt. Kein Wunder, wenn ihm nach dem dritten Satz seiner Symphonie, der zeitweise noch von dem düsteren Schicksalsmotiv beherrscht wird, wie eine Erlösung dieser Gassenhauer, eine alte starke Erinnerung an Jubel und Trubel in den Sinn kommt, dessen Herkunft ihm zwar kaum noch erinnerlich, dessen musikalische Struktur ihm aber wie kein anderes Motiv geeignet erscheint, den Bann zu brechen und einen Hymnus der Freude einzuleiten, wie ihn nur ein Beethoven zu schreiben vermag.

Zu Beethovens Gehörleiden.

Zu dem in Heft 14 erschienenen Aufsatz von August Stradal „Bearbeitung der Streichquartette Beethovens für Klavier" teilt uns Herr Willi Möllendorff folgendes mit: So sehr mich dieser Aufsatz interessiert, und so sehr er meinen Beifall gefunden hat, so wenig hat mir darin eine kleine Nebenbemerkung Stradals gefallen, die für den Kern des Artikels selbst zwar völlig belanglos, aber dennoch von großer Wichtigkeit für die Beurteilung mancher Beethovenschen Eigentümlichkeiten ist, zumal man Aehnliches auch recht oft anderwärts lesen kann. Diese Bemerkung lautet: Die tieferen Lagen (in den letzten Quartetten) sind selten, während die höheren bevorzugt sind. Sollte dies etwa mit dem Gehörleiden Beethovens zusammenhängen? Gestatten Sie mir deswegen, dazu folgendes Wenige zu bemerken. Ein Schwerhöriger hört am besten keineswegs die höheren Lagen, sondern ganz im Gegenteil die mittleren, und am allerbesten wohl die „Männerchor"-Lage, und zwar auf allen Instrumenten. Demgemäß hätte Beethoven, wenn sein Ohrenleiden Einfluß auf das Handwerkliche seines Schaffens gehabt hätte, die höheren Lagen geradezu meiden, aber nicht bevorzugen müssen. Jedoch: die Schwerhörigkeit ist überhaupt von keinerlei Einfluß auf die Technik des Komponisten! Daß dies viele Leute, und sogar viele Musiker, die selbst nicht produzieren, nicht glauben können, ist allerdings deshalb verzeihlich, weil die meisten erstens „unglücklicherweise" gut hören, und weil sie sich zweitens ganz falsche Vorstellungen vom Handwerk des Komponierens machen. Demgegenüber bin ich nun in der „glücklichen" Lage, erstens schwerhörig und zweitens sogar Komponist zu sein. Man darf mir also in diesem Punkt ganz gewiß einige Autorität zubilligen. Zu meiner obigen Behauptung daher noch dieses im einzelnen. Beethoven hat doch einmal, und das lange Jahre hindurch, normal hören können (sonst wäre er ja auch nie Musiker geworden). Er wußte somit ein für allemal, wie alle Instrumente und Singstimmen einzeln und in Zusammenstellungen aller Art wirken. Dieser Gewinn für sein inneres Ohr (nur darauf kommt es aber beim Komponieren an!) konnte ihm niemals verloren gehen, jedenfalls nicht durch bloße Schwerhörigkeit, und selbst nicht durch völliges Versagen des äußeren Ohrs; dazu hätte es schon einer veritablen Geisteskrankheit bedurft, wovon aber bei Beethoven keine Rede war. (Bei Hugo Wolf war es so.) Er konnte sich also eigentlich niemals über die klangliche Wirkung dessen, was er hinschrieb, irren. Und wenn doch einmal, so hätte er sich auch geirrt, wenn er noch sein gutes äußeres Gehör gehabt hätte. Ich denke bei solchen Irrtümern nun nicht an die hohe Lage der Stimmen in seinen Quartetten (auch in den letzten Sonaten bevorzugt er übrigens diese „ätherischen" Lagen), sondern vornehmlich an das, was er in der „Messe", im „Fidelio", in der „Neunten" und auch anderwärts oft den Singstimmen zumutet. Beethoven war eben von Hause aus kein Vokal-Komponist, und wäre es auch nie geworden, selbst wenn er doppelt-übernormal (das gibt es!) gehört hätte. Ich meine, dies ehrlich auszusprechen, kann Beethovens Genius nicht im geringsten berühren, er bleibt deshalb derselbe Riesengeist. Viel schlimmer scheint es mir dagegen, alles irgendwie (ehrlich gesagt!) technisch Ungeschickte (auch im Instrumentalen gibt es gelegentlich derlei) mit seiner Schwerhörigkeit entschuldigen zu wollen. Ich glaube sogar, Beethoven selbst wäre der erste gewesen, der gegen solche Entschuldigungen ganz energisch protestiert hätte, d. h. auf deutsch: teufelswild und sackgrob darüber geworden wäre. Uebrigens: Beethoven war, auch in seinen letzten Lebensjahren, tatsächlich nur sehr schwerhörig, keineswegs völlig taub, wie man so oft erzählen hört. Es steht fest, daß er noch zwei Monate vor seinem Tode (ich glaube, so berichtet Paul Bekker) ergreifend schön Klavier spielen konnte. Das ist aber nur jemandem möglich, der sein eigenes Spiel noch hört. Er hat natürlich ohne Zweifel durchweg erheblich stärker gespielt wie ein guthörender Pianist (was ja auch auf seinem starktonigen Klavier nicht anders möglich war), aber da in letzter Linie auch in der Kunst alle Wirkung auf Relativität beruht, so hat dies dem Gesamteindruck seines Spiels nichts schaden können. Und dann: es gab auch noch andere bedeutende Tonsetzer, die schwerhörig waren, ich erwähne da nur: Robert Franz, Felix Draeseke, Engelbert Humperdinck, aber nie hat man jemals davon gehört, daß darunter schließlich ihre Technik gelitten hätte. Draeseke z. B. (ich kannte den lieben alten Herren persönlich) konnte tatsächlich zuletzt sein eigenes Klavierspiel nicht mehr hören, d. h. er mußte das Klavier eben unberührt lassen, und doch schrieb er auch da noch große Werke mit der gleichen (oder wohl noch größeren) Meisterschaft wie früher. Also warum soll gerade nur bei Beethoven die Schwerhörigkeit ungünstig auf seine Technik eingewirkt haben?



Roderich von Mojsisovics.

Autobiographische Skizze.

Ich entstamme einer alten ungarischen Familie (Mojs von Mojsfálva 13. Jh.), die aber durch Heiraten mit deutschen aus Schwaben und Schlesien stammenden Familien seit mehreren Generationen germanisiert ist, so daß ich rechnungsmäßig überwiegend deutschen Blutes bin; wie ich mich auch ausschließlich als Deutscher fühle. Mein Vater war Anatom und Zoologe und in Graz an Universität und Technik tätig; daher kam es, daß ich auch dort auf die Welt gekommen bin (10. 5. 1877). Wir mußten sehr bescheiden leben und so waren wiederholte, längere Sommeraufenthalte bei Verwandten im erzherzoglichen Schlosse Föherczeglak bei Mohács Lichtblicke, die für meine geistige Entwickelung wegen der herrlichen Eindrücke von größter Bedeutung waren, leider aber 1888 ihr Ende erreichten. Doch erhielt meine Phantasie damals Anregungen, die sich noch nach Jahrzehnten zu Werken verdichteten (Violinkonzert Op. 40, 1912). Meine Mutter, eine sehr gute Klavierspielerin und auch mit schönem Mezzosopran begabt, sang und spielte insbesondere viel Schubert und Beethoven, so daß die Erinnerungen an einzelne Werke bis in meine früheste Kindheit zurückreichen. Unvergeßlich ist mir der erste Eindruck des Theaters: ich war wie gebannt; nach Hause gekommen baute ich mir auf einem Zigarrenkistchen eine Bühne. Ich war damals etwa 5 Jahre. Sehr früh erhielt ich Klavierunterricht — auch von einem ungarischen Dorfschullehrer, den ich jedoch einmal, da mir die Ueberei verhaßt war und ich lieber im Park spielte, davonschickte, was eine dramatisch bewegte Szene im Gefolge hatte. Geregeltes Lernen liebte ich überhaupt nicht, und in der Schule (Gymnasium) gab es manches Hindernisrennen. Doch begann ich mit ungefähr 12 Jahren zu schriftstellern; besonders für unser Puppentheater verfertigte ich manche Stücke, die aber meist nicht beendigt wurden, weil ein Plan den früheren verdrängte. Zu einem solchen Stücke bedurfte ich der Musik und da fiel mir meine erste Melodie ein (1891). Seither war ich vom „Notenschreiben" nicht mehr abzubringen. Nun schrieb ich ungezählte Theaterstücke mit Musik, anfänglich in sehr kindlichen Aufzeichnungsmethoden, aber zwei Richtungen: die romantische und die volkstümlich-heitere zeigte sich schon damals. In mir langweiligen Gymnasialstunden dachte ich meine Arbeiten aus, notierte in selbsterfundener Zifferschrift, so daß ein Professor einst meinte, ich übe mich in Mathematik. Auch Lieder, viele Chöre, Kammermusik und zwei Orchesterouvertüren schrieb ich damals. Mein Vater sah mit Sorge meine „Notenschreiberei", doch war er nicht gegen den Künstlerberuf. Leider starb er so früh, daß mir durch einen mehr tyrannisch-bequemen als verständig-pädagogischen Vormund schwere Kämpfe und schließlich das mir urfade Jusstudium blühte. Doch studierte ich gleichzeitig Musik (Klavier, Baßgeige, Theorie). An der Hand des strengen, aber sehr ehrlichen Theoretikers Erich W. Degner (1858 bis 1908) machte ich als Schüler des steiermärkischen Musikvereins den gesamten theoretischen Unterricht durch. Was ich technisch kann, verdanke ich ihm (1896—99). Auch saß ich drei Semester im Schülerorchester, wodurch ich unendlich viel lernte. 1900 promovierte ich und obwohl ich Degner dringend bat, mich zu behalten, schickte er mich in die Welt hinaus (zuerst zu Wüllner, dann zu Thuille). Während der Universitätsjahre leitete ich überdies einen selbst gegründeten gemischten Chor. — Die Eindrücke des einen Semesters in Köln (Niederrheinisches Musikfest unter Wüllner, Beethoven-Fest in Bonn) waren ähnlich überwältigend wie die eines früheren Ausfluges nach Bayreuth (1899 durch Vermittlung v. Hauseggers aus dem Stipendienfonds ermöglicht). Seit Bayreuth wußte ich, daß nur die Kunst mein oberster Leitstern sein könne und dies drängte sich mir fürs Leben als gebieterische Notwendigkeit auf. Schon in Köln, noch mehr aber in München, wo ich die K. Akademie besuchte, gewann ich einen lieben Freundeskreis und Anhänger meiner Musik, was über manche böse, entbehrungsvolle Stunde hinweghalf. In München, das ich seither als meine zweite Heimat betrachte, war es besonders auch der Eindruck der Kunstsammlungen, der für mein ganzes weiteres Denken und Schaffen bestimmend war. 1902 legte ich dort die staatliche Absolutorialprüfung ab und nachdem die Verwandten noch immer Zweifel an meiner Begabung hatten, so wandte ich mich an Max Reger um ein offenes unparteiisches Urteil. Es bestätigte nur das, was meine Münchner Kollegen sagten, was ich denn an der Akademie noch lernen wollte und erwies sich in einer Weise herzlich und aufmunternd zu mir, wie dies nur ein wirklich großer Meister sein kann. Auch verdanke ich seiner Vermittelung den ersten Verleger. Sein Schüler, wie manchmal behauptet wurde, war ich jedoch — leider — nie. Nun begannen Wanderjahre. Ich domizilierte in Klagenfurt (8 Wochen als Finanzkonzeptsbeamter, von wo ich mich holländisch empfahl), Brünn (1903—05), Graz, Wien (1906/07), Tetschen a. E., je zweimal in Pettau (1908—10 als Direktor des dortigen Musikvereins) und in Leipzig, bis ich 1911 in meiner jetzigen Stellung (artistischer Direktor des Steiermärkischen Musikvereins und dessen seit meiner Leitung bedeutend vergrößerter und 1920 vom Staate zum Konservatorium erhobener Musikschule) vorläufig landete. Zwischendurch reiste ich sehr viel und habe Deutschland, wohin es mich mit jeder Faser immer schon zog, mir gründlich und wiederholt angesehen und bin wohl mit allen bedeutenden Künstlern der Zeit in Berührung getreten. Um meine erste Symphonie „In den Alpen" (1904—06) zu hören, mußte ich sogar nach Schweden (Gothenburg) reisen, wo unter Heinrich Hammers genialer Leitung das Werk eine beinahe wunschlose Wiedergabe erfuhr. Die großen musikalischen Schwierigkeiten meiner Werke haben die Verbreitung derselben sehr erschwert. Diese und die zweite Symphonie („Eine Barock-Idylle") wurden von namhaften Dirigenten wegen der Schwierigkeiten zurückgestellt. Ich selbst habe letzteres Werk 1919 aufgeführt. Nicht anders erging es meinen Opern, die ich als mein Hauptschaffensgebiet betrachte. „Die roten Dominos" (1902—1908) hatten keinen Geringeren als Ernst von Schuch derart begeistert, daß er rief „Warum sind Sie nicht längst zu mir gekommen?" — Kurze Zeit darauf starb er. Das Werk ist, obwohl es noch zweimal angenommen war, bis auf wenige Orchesterstücke daraus, unaufgeführt. „Messer Ricciardo Minutolo" (Eine Renaissancekomödie für Musik in 4 Akten 1914 bis 1918) sollte an einer großen deutschen Hofbühne eben angenommen werden — als der Umsturz kam. Nur „Tantchen Rosmarin" (heitere Oper in 4 Akten) kam in Brünn (1913) und Karlsruhe (1914) — an letzterer Bühne in einer restlos herrlichen Wiedergabe durch Fritz Cortolezis — zur Aufführung. Aber auch diese Oper, deren Text der bekannte Romancier Karl Hans Strobl schrieb, ist nicht gedruckt. An weiteren Bühnenwerken wurden aufgeführt: „Ninion" (Melodram in 1 Akt) 1907 in Preßburg, eine melodramatische Harfenmusik zu Sophokles' „Oedipus auf Kolonos" für Bruno Tuerschmann kam seit 1912 in Eisenach, Potsdam, Leipzig und Berlin heraus. Vergangenes Jahr wurde im Grazer Schauspielhause das E. Hoffersche Märchendrama „Merlin" aufgeführt, wozu ich für einen größeren Teil der Dichtung umfassende Musik schrieb. Das Werk hat sehr gefallen: es ist das einzige Bühnenwerk, das bisher von mir im Druck erschien. Gegenwärtig lege ich die letzte Hand an einen Einakter. Unter meinen übrigen Werken, die alle Schaffenszweige umfassen, sind die „Romantische Fantasie" (1904) für Orgel (fast von allen bedeutenden Orgelspielern in Deutschland, Oesterreich, auch in England und Amerika gespielt), eine Violin-Klaviersonate (1909), eine Streichtrioserenade (1907), Orgelchoralvorspiele, Frauenchöre mit Streichorchester und Klavierstücke (eines vom Wiener Tonkünstlerverein 1910 preisgekrönt) in weitere Kreise gedrungen und auch gedruckt. Weitere Hauptwerke: Orgelsonate (Zürich 1921), zwei Kammerklavierkonzerte (nur mit Streichorchester, anknüpfend an Bachs Konzerte für gleiche Besetzung, das zweite kommt im April d. J. in Berlin durch Isolde Früh-Zumsteeg aus Stuttgart zur Uraufführung), Waldfantasie für 2 Klaviere, eine Heldenouvertüre „An Hindenburg", eine große Totenmesse für das deutsche Auslandsgeschwader, Kantate „Weihnachtskantilene" von Claudius, 2 Streichquartette, viele Lieder (die Mehrzahl gedruckt, einige beim Münchener Tonkünstlerfest 1908 gesungen), „Chorus mysticus" aus Faust (Klavierauszug gedruckt), „Die Nacht" aus der noch nicht beendeten Michelangelo-Symphonie (IV. Symphonie Des dur) und die dritte Symphonie „Deutschland" (gis moll). Und damit für heute Schluß!



Roderich von Mojsisovics.

Akademie für Kirchen- und Schulmusik.

Von W. Schaun (Essen).

Ohne großen Pomp, aber in desto vornehmerer Aufmachung feierte in der Pfingstwoche das bisherige Akademische Institut für Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg, sein hundertjähriges Bestehen. Die Festfeier fand in der kleinen Aula des Instituts vor vom Ministerium geladenen Gästen statt, deren Hauptbedeutung in dem Festgeschenke des Kultusministers Dr. Boelitz lag, indem er das Institut zu einer den Universitäten gleichberechtigten Akademie erhob, die Zahl der

Studiensemester auf sechs erweiterte, die Verlegung der Akademie ins Charlottenburger Schloß und damit eine Erweiterung des ganzen Betriebes (Vergrößerung der Zahl der Studierenden, Zulassung der Frauen zum Studium, Ernennung neuer Lehrkräfte) in Aussicht stellte.

Die kurzen Worte des Direktors Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar, die Rede des Ministers, die Festrede des stellvertretenden Leiters Prof. Thiel, der anläßlich der Feier zum Dr. h. c. der philosophischen Fakultät der Universität Breslau ernannt wurde, die Ansprachen der Vertreter der städtischen und kirchlichen Behörden, der Vertreter von Wissenschaft und Kunst betonten alle die Bedeutung des Instituts, das in einem Jahrhundert erfolgreichen Wirkens Samen musikalischer Kultur über unser ganzes Vaterland ausgestreut.

Von Friedr. Zelter 1822 gegründet, hat es zunächst in bescheidenen Grenzen sein Ziel verfolgt, der Kirche brauchbare Musikanten für Orgel und Chor vorzubereiten. Es war also nur eine Pflegestätte der Kirchenmusik. Doch bald kam eine neue Aufgabe hinzu, die Ausbildung der Musiklehrer, welche an den Lehrerseminaren die angehenden Volksschullehrer für ihr Kirchen- und Schulamt vorzubereiten hatten. Damit hatte die Anstalt das weitverzweigte, wichtige Gebiet unserer Schulmusik betreten. Ohne seine kirchenmusikalische Aufgabe aus dem Auge zu verlieren, hat das Institut gerade durch die Pflege dieses Arbeitsfeldes seine größte Bedeutung gewonnen, es ist zur Zentrale für Kirchen- und Schulmusik geworden, was ja nun auch durch seinen neuen Namen zum Ausdruck gebracht ist.

Den bedeutungsvollen Aufschwung hat das Institut dem Umstande zu verdanken, daß jederzeit hervorragende Leiter und Lehrer an ihm wirkten. Namen wie O. Bach, Haupt, Radecke, Grell, Sommer, Klein, Löschhorn sind mit ihm verknüpft. Und wenn als Vertreter der Musikwissenschaft Kretzschmar, Wolf, Seiffert, der praktischen Arbeit Egidi, Rolle, Thiel genannt werden, so bürgen diese Namen für seinen Ruf.

Die Zahl der Studierenden war bisher auf zehn Teilnehmer für jedes Semester beschränkt. Die Auswahl wurde getroffen aus einer weitaus größeren Zahl gut vorbereiteter Prüflinge, welche sich alljährlich zum Studium meldeten. Gerade die Auswahl dieser geringen Teilnehmerzahl ermöglichte eine intensive, fruchtbringende Arbeit. Und so wirken heute diejenigen, welche das Institut besucht haben, in allen größeren und kleineren Städten unseres Vaterlandes, sei es daß sie die Orgel schlagen zur Andacht der Gemeinde, den Taktstock schwingen vor Chor und Orchester, lehren in den Sälen unserer höheren Schulen und Lehrerseminare oder still am Schreibtisch arbeiten als Schriftsteller und Komponisten. Vielgestaltig ist ihre Arbeit und reich der Segen, der auf diese Weise seit einem Jahrhundert vom Institute als reicher Strom in unser öffentliches musikalisches Leben flutet. Möge sich auf dieser Basis auch die neue Akademie entfalten zum Segen unserer gesamten deutschen Kultur.

Die Organisation der Konzertvereine.

Von Dr. Rudolf Cahn-Speyer,

Vorsitzender im Verwaltungsrat des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands.

Anläßlich des Tonkünstlerfestes in Düsseldorf hatte Dr. Rudolf Siegel zu einer Besprechung der Interessenten über die Organisation der Konzertvereine eingeladen. Diese Einladung hat eine Vorgeschichte. Aus dem Bedürfnis heraus, Vereinfachungen und damit Verbilligungen im technischen Betrieb zu erzielen und gewissen Uebelständen entgegenzutreten, sind schon vor etwa zwei Jahren Bestrebungen zutage getreten, die auf einen Zusammenschluß der Konzertvereine abzielten. Es kam so zur Gründung des „Schutzverbandes konzertgebender deutscher Behörden und Vereine", dessen Vorsitzender Dr. Siegel ist. Da diese Organisation nicht die gewünschte Entwicklung genommen hat, sondern infolge einer unbegreiflichen Passivität der beteiligten Kreise in den Anfängen stecken geblieben ist, wollte Dr. Siegel durch eine Aussprache zur Klarheit über die Hindernisse gelangen, welche die Entwicklung des „Schutzverbandes" gehemmt hatten. Es handelte sich demnach nicht um eine Mitgliederversammlung des „Schutzverbandes", sondern um eine Zusammenkunft von Personen, die nur zum Teil dem „Schutzverbande" angehören, bei denen es nur darauf ankam, daß sie Kenner unseres Musiklebens seien, und persönlich oder als Vertreter bestimmter Organisationen Interesse an der zur Erörterung stehenden Frage nehmen.

Dr. Siegel erklärte freimütig, eine Ursache des bisherigen Mißerfolges der Organisation liege in seiner Person als Vorsitzender; er habe in vollem Bewußtsein seines Mangels an Zeit den Vorsitz übernommen, lediglich aus dem Grunde, weil keine andere Persönlichkeit dafür bereitzufinden war, und die Organisation sonst nicht hätte ins Leben treten können. Er wünschte, so bald wie möglich sein Amt niederzulegen und sprach sich dahin aus, daß die geeignete Persönlichkeit für den Vorsitz ein Nichtmusiker, Vorsitzender eines Konzertvereins, sein würde, am besten der Oberbürgermeister einer interessierten Stadt, wodurch auch der Städtetag für die Sache gewonnen werden könnte.

Dr. Siegel teilte ferner mit, daß etwa drei Wochen vor der Besprechung die „Berliner Konzertgesellschaft" (Dr. Dingeldey), obwohl selbst Mitglied des bereits bestehenden „Schutzverbandes", einen Aufruf zur Gründung einer neuen, gleichartigen Organisation versandt und die Konstituierung derselben bereits in aller Eile durchgeführt hatte. Dabei sind von seiten der „Berliner Konzertgesellschaft" schwere Vorwürfe gegen den „Schutzverband" verbreitet worden. Diese Aktion der „Berliner Konzertgesellschaft", die nach der allgemeinen Meinung der Anwesenden wohl bis nach der von Dr. Siegel anberaumten Besprechung Zeit gehabt hätte, erscheint in einem besonderen Lichte dadurch, daß der neue Verein die ganze Engagementsbesorgung für die angeschlossenen Vereine der Konzertagentur Theo Reimer als einer angeblich dafür besonders prädestinierten Stelle übertragen will. Wer die Berliner Musikverhältnisse kennt, weiß aber, daß die Herren Theo Reimer und Dr. Dingeldey, der Vorsitzende der „Berliner Konzertgesellschaft", in sehr enger Verbindung miteinander stehen. Dazu kommt, daß eine ähnliche Absicht, der Firma Reimer das Monopol für die Engagements der Konzertvereine zu übertragen, schon vor zwei Jahren bei der Vorbesprechung für die Gründung des „Schutzverbandes" abgelehnt worden ist, insbesondere aus der Erwägung heraus, daß der Inhaber einer Konzertagentur überhaupt nicht gleichzeitig Geschäftsführer der organisierten Konzertvereine sein könne, was schon nach dem Stellenvermittlergesetz § 3 Abs. 5 unzulässig wäre. Es gewinnt demnach den Anschein, als sei die auffallend eilige Gründung eines neuen Vereins durch Dr. Dingeldey in erster Linie nicht im Interesse der konzertgebenden Vereine, sondern im Interesse von Herrn Reimer erfolgt.

Auch diesmal wurde der Gedanke, Herrn Reimer in irgend einer Form offiziell mit der Organisation der Konzertvereine zu verbinden, allgemein abgelehnt. Es stellte sich dabei heraus, daß von verschiedenen Seiten ernste Bedenken gegen die Geschäftsführung der Konzertagentur Reimer ausgesprochen wurden. Doch wurde dieses Thema nicht ausführlicher erörtert, da Herr Reimer geltend machte, es sei hier nicht der Ort, auf persönliche Beschwerden gegen ihn einzugehen. Es wurde dagegen von mehreren Seiten darauf hingewiesen, daß eine Organisation der Konzertvereine Hand in Hand mit den zuständigen Behörden erfolgen müsse, und auch im Einvernehmen mit der Organisation der konzertierenden Künstler, dem „Verbande der konzertierenden Künstler Deutschlands", welcher selbst eine Konzertagentur von ständig wachsender Bedeutung auf gemeinnütziger Grundlage seit mehreren Jahren im Betrieb hat.

Die Mehrzahl der Anwesenden trat dafür ein, daß die Gründung Dingeldey-Reimer sich mit dem aktiver zu gestaltenden „Schutzverband" verschmelzen möge. Dr. Dingeldey gab keine ganz bestimmte Erklärung ab. Sollte die Verschmelzung nicht erfolgen, so würden wir wieder einmal das traurige Schauspiel erleben, daß die dringend wünschenswerte Organisation einer für unser Musikleben ungemein wichtigen Gruppe durch Spaltung von Anfang an mit einer zehrenden Krankheit behaftet ist, und daß persönliche Interessen gegen die allgemeinen Interessen unseres Musiklebens ausgespielt werden.

Dr. Siegel ersuchte schließlich die Anwesenden, soweit sie nicht Mitglieder des „Schutzverbandes" waren, sich zu entfernen, mit Ausnahme von Hofrat Dr. Rösch, der als Vertreter der Tonkunst im Reichswirtschaftsrate zugezogen werden sollte, und des Schreibers dieser Zeilen in seiner Eigenschaft als Vertreter der organisierten konzertierenden Künstler.

Ich habe das Gefühl, daß die nun folgenden Besprechungen vertraulicher Natur gewesen sind, wenn auch eine Schweigepflicht nicht ausdrücklich vereinbart worden ist. Ich glaube daher nur so viel sagen zu dürfen, daß die Vorbedingungen für eine wirksamere Organisation und Propaganda des „Schutzverbandes" nunmehr gegeben sind, und daß auch der Kampf gegen eine Gegenorganisation, falls er notwendig würde, mit guten Aussichten aufgenommen werden kann.

Zu diesem sachlichen Bericht möchte ich einige Betrachtungen darüber hinzufügen, welche Bedeutung eine zweckmäßige Organisation der Konzertvereine für unser Musikleben haben kann. Zunächst darf angenommen werden, daß die Belastung der Konzertveranstaltungen durch die Lustbarkeitssteuer eine viel weniger drückende geworden wäre, wenn zur kritischen Zeit das Ansehen der organisierten Konzertvereine hätte in die Wagschale geworfen werden können, statt daß es allein dem „Verbande der konzertierenden Künstler Deutschlands" überlassen blieb, den Kampf gegen diese Steuer aufzunehmen; konnte er auch eine wesentliche Milderung erreichen, so wäre doch durch das gleichzeitige Eingreifen der Konzertvereine sicherlich noch viel mehr zu erreichen gewesen.

Dieses Beispiel zeigt, was in ähnlichen Fällen, die uns die Zukunft bescheren kann, die Konzertvereine im eigenen Interesse und in dem des Musiklebens überhaupt zu leisten vermögen. Aber es gibt der Möglichkeiten noch mehr. So wäre es von großer Wichtigkeit, wenn zwischen den Konzertvereinen und den konzertierenden Künstlern ein Tarifvertrag zustande käme, der nicht nur die Honorare regelte — das würde ich sogar für den minder wichtigen Punkt halten —, sondern der auch die Rechte und Pflichten der Kontrahenten bei Engagementsabschlüssen festlegte. Insbesondere könnten Vertragsbrüche, über die von beiden Seiten des öfteren Beschwerden laut werden, eine Ahndung von Organisation wegen finden, ohne daß man erst die Gerichte in Anspruch nehmen oder aus Scheu vor dem Verfahren den Fall auf sich beruhen lassen müßte. Ueberhaupt würde ein paritätisches Schiedsgericht für Künstler und Konzertvereine

geschaffen werden können, wie Bühnengenossenschaft und Bühnenverein es zum beiderseitigen Vorteil geschaffen haben.

Das sind nur ein paar flüchtig hingeworfene Gedanken. Die Wirklichkeit würde noch weit darüber hinausgehen können. Vorbedingung aber ist, daß die Konzertvereine aus ihrer Lethargie erwachen und sich wirklich durchgreifend organisieren und daß sie die Uneinigkeit in ihren eigenen Reihen besiegen. Dann aber werden die organisierten Konzertvereine ein maßgebender und unschätzbarer Faktor unseres Musiklebens werden.

Kulturabgabe.

Eine Entgegnung.

Zu der in Heft 16 wiedergegebenen „Entschließung" des Münchner und des Württembergischen Tonkünstlervereins über die Kulturabgabe sendet uns der Verband der Württembergischen Musikalienhändler E. V. Stuttgart (Vorsitzender Heinz Müller) folgende Erwiderung:

„Es entspricht nicht den Tatsachen, daß der deutsche Musikverlag blüht und gedeiht und das Musiksortiment durchschnittlich sehr ansehnliche Gewinne erzielt. Wenn die Herren H. W. v. Waltershausen und Alexander Eisenmann sich bei uns oder einem unserer Mitglieder über die wirklichen Verhältnisse im Musikalienhandel informiert hätten, würden sie zu der Ueberzeugung gelangt sein, daß ihre Darstellung nicht der Wahrheit entspricht. Wir müssen es dem Verein der deutschen Musikalienhändler und dem Verein der deutschen Musikverleger überlassen, Stellung zu den erwähnten Behauptungen und zu der Kulturabgabe zu nehmen und sie der Oeffentlichkeit mitzuteilen."

Zusatz d. Schriftleitg.: Jene Entschließung der beiden Tonkünstlerverbände haben wir, wie übrigens auch andere Zeitschriften und zahlreiche Tagesblätter, in Heft 16 im Interesse der wirklich bestehenden Not des Musikerstandes ohne Kommentar gebracht, wenn wir auch die Verallgemeinerung des ersten auf Verlag und Sortiment bezüglichen Satzes nicht teilen (die „Entschließung" spricht übrigens auch von einem durchschnittlich sehr ansehnlichen Gewinn, schränkt also ein). Wie es im heißen Kampf um Meinungen und Existenzfragen (von diesem in den Fachzeitschriften und in Sitzungen des Reichswirtschaftsministeriums nun schon geraume Zeit tobenden Kampf und von der vom Verlegerverein errichteten Stelle zur Bekämpfung der Kulturabgabe scheint der Herr Vorsitzende des Verbandes der württembergischen Musikalienhändler, wie der letzte Satz seiner Erwiderung beweist, nichts zu wissen) geschieht, gehen solche Veröffentlichungen stets aufs Ganze, man verzichtet, schon der Kürze halber, auf Verklausulierungen, die eine Minderheit ausnehmen. Die bündige Erklärung in der Erwiderung, daß die „Darstellung nicht der Wahrheit entspricht", ist in diesem Fall eine zum mindesten noch gröbere Verallgemeinerung. — Der Kampf um die „Kulturabgabe" ist leider in ein Stadium getreten, der eine gütliche Einigung nicht mehr erhoffen läßt. Als in der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlervereins in Weimar 1920 Hofrat Dr. Rösch zum erstenmal über die „Kulturabgabe" sprach, ist wohl niemand auf den Gedanken gekommen, daß gegen dieses großzügige Hilfswerk die Verleger (übrigens weniger die Musikalien- als die Buchverleger) und Buchhändler derartig Sturm laufen würden. Wenn sie ihre Ablehnung im wesentlichen mit der Undurchführbarkeit der Erhebung der Abgabe begründen, so beweist das eigentlich nur, daß sie gegen die Kulturabgabe selbst, gegen den ideellen Gedanken des Planes, der von vornherein auch eine Unterstützung der Verlagsbuchhändler vorsah, sie außerdem ganz naturgemäß bei einer Verbesserung der wirtschaftlichen Lage des Musikerstandes in sich enthält, nichts Stichhaltiges vorzubringen wissen.

Erstaufführungen.

Franz Schuberts Singspiele

in der Stuttgarter Bearbeitung[1].

Franz Schubert ist nun 'mal der Liedermeister, das ist für die kartothekisierenden Köpfe ein für allemal so leicht zu merken. Was dieser „Krösus an Erfindung" in seiner geradezu unheimlichen Produktivität sonst noch (außer den paar bekannten Instrumentalstücken) geschrieben hat, das wissen herzlich wenige. Darum muß unter den vielen Ausgrabungen unserer halb hysterisch in die Zukunft stierenden, halb historisch auf die Vergangenheit starrenden Zeit die der beiden Schubert-Singspiele „Der treue Soldat" (ursprünglich „Der vierjährige Posten") und „Die Weiberverschwörung" oder „Frauenlist und Männerklugheit" (ursprünglich unter dem von der Wiener Zensur gestrichenen Titel „Die Verschworenen") besonders eindringlich begrüßt werden, zumal da sie nach der Leichenschändung im „Dreimäderlhaus" eine vollkommene Ehrenrettung bedeutet. Eine Ehrenrettung, die nicht nur — bei aller Freiheit der Bearbeitung — Schubert läßt, was Schuberts ist, sondern auch bei dramatisch notwendigen Erweiterungen noch eine Fülle herrlicher Schubertscher Musik aus anderen seiner Bühnenwerke (Freunde von Salamanka, Zwillingsbrüder, Des Teufels Lustschloß, Spiegelritter, Geisterharfe, Adrast) übernimmt und damit der Vergessenheit entreißt.

Die Vorwürfe beider Stücke, sowohl des „Treuen Soldaten", den man beim eiligen Abmarsch ins Feld auf seinem Posten vergessen hat und der sich in der selbstgewählten Ablösungszeit mit Verlieben, Heumachen, Heiraten und anderen netten Dingen beschäftigt, als auch der „Weiberverschwörung", die gegen die ewig im Feld liegenden Männer gerichtet ist, sich aber (infolge des Verrates eines Knappen) mit ihrer Spitze sehr lustig gegen die Verschworenen selbst kehrt, sind reizende Stoffe, die in sich viel komische Momente bergen. Leider haben Schuberts Textdichter (er konnte zeitlebens keinen ihm auch nur einigermaßen ebenbürtigen Da Ponte finden) versagt; über eine schablonenhafte Aufrollung des Stoffes und eine mechanische Herstellung der dazu nötigen Personen kamen sie nicht hinaus. Namentlich Theodor Körners Ergebnis ist kläglich: die rosaroten Puppen seines „vierjährigen Posten" enthalten nichts als Holzwolle. Besser arbeitete Castelli, freilich auch ohne dabei Blut und Atem zu vergeuden. Rolf Lauckner hat nun mit sehr viel Verständnis und Feingefühl für das Dramatische, Dichterische und Musikalische am Text verbessert, was — bei der Absicht, Schubert zur vollen Geltung zu verhelfen — zu verbessern war. Er hat die Charakteristik vertieft, den zum Teil recht papierenen Figuren überhaupt Profil und Gestalt gegeben, mit großem Geschick im ersten Stück die Figur der Freifrau Agathe, im zweiten die mehr episodische Kontrastfigur des Schmurzel eingefügt, hat, damit verbunden, die Motivierung der Handlung lebenswahrer ausgebaut und hat endlich das Sprachliche besonders durch die gründliche Umgestaltung und Versifizierung der Dialoge in angenehme, genießbare Form gebracht.

Mit der textlichen Bearbeitung ist die musikalische durch Fritz Busch und F. D. Tovey in glücklichster Verbindung Hand in Hand gegangen. Den Originaltext Schuberts hat man fast unberührt (ein paar unwesentliche Kürzungen, Veränderungen und Umstellungen fallen kaum ins Gewicht) stehen lassen. Die durch die Erweiterung der Handlung notwendig gewordenen Einschiebungen aus anderen Opernwerken Schuberts sind mit viel Glück und Geschmack ausgewählt und dem Vorhandenen mit feinem Verständnis eingefügt worden. Die Wahl war doppelt schwierig, als man ja nicht nur dem Ganzen sich dramatisch und stilistisch gut einfügende Stücke finden, sondern auch musikalisch das Wertvollste in diese beiden aus Schuberts frühester und letzter Schaffenszeit stammenden Singspiele herüberretten wollte und mußte. Aus der Fülle des Erwählten seien besonders ein zartbewegtes Duett in d moll („Der Treue Soldat", 1. Akt, Schluß), dann die reizende Ouvertüre zur „Weiberverschwörung" (aus den „Zwillingsbrüdern"), ferner in diesem Werk eine wundervolle, von Mozartschem Geist durchwehte Arie (C dur) und endlich zwei prächtige Ensemblesätze (ein Quintett und ein Quartett mit Frauenchor) genannt. An ein paar Stellen, für die nach Form und Inhalt Geeignetes weder vorhanden war noch sich finden ließ (das konnte bei durchgreifender Umgestaltung nicht ausbleiben), mußte die Bearbeitung weitergehen; hier haben die Bearbeiter die geeignete Form aus vorhandenem Schubertschem Material neu gebildet: so das Eingangsduett aus der Ouvertüre und das Finale des „Treuen Soldaten" aus dem ganzen Stück, außerdem neben geringeren Veränderungen die Arie der Gräfin nebst Chor und Ueberleitung zum 5. Aufzug in der „Weiberverschwörung". Hier hat sich das Geschick und die stilistische Sicherheit der Bearbeiter besonders gut bewiesen; die Einrichtung des Finales im „Treuen Soldaten" ist sogar im höchsten Grade bewundernswert. Wer die Originalfassung der beiden Singspiele nicht kennt, wird nirgends etwas Unorganisches und Unschubertisches (vielleicht mit Ausnahme der paar melodramatischen Takte) in ihren neuen Fassungen erkennen.

Es hieße sich auf diese Singspiele falsch einstellen, wollte man von ihnen die dramatische Wirkungskraft eines „Figaro", eines „Wildschütz", einer „Carmen" erwarten. Schuberts Opernmusik besitzt nicht die Lebhaftigkeit und unfehlbar klare Plastik der Mozarts, nicht die Situationssicherheit und -schärfe derjenigen Lortzings, nicht die Turbulenz der Bizetschen, auch nicht die stets wirksame Gestenhaftigkeit der Wagners. Sie ist geruhsamer, aber doch nicht bühnenunwirksam; das beweisen so geschickte Ensembleszenen wie die im 1. Akt des „Treuen Soldat" (Freund, eilet Euch zu retten usw.) oder die Verschwörungsszene im ersten Akt der „Weiberverschwörung" (Nr. 4 und 5). Schubert hat da echte, gute Singspielmusik geschrieben, — die zuweilen auch einmal, wie in dem a la polacca-Mittelteil des Ensembles Nr. 4 der „Weiberverschwörung", nach der Schablone greift — im Frühwerk noch ohne stärkere Eigenart, in der „Weiberverschwörung" aber mit jenem blühenden Melos und Klang, der ihn uns so wert macht. Was man einzig vermißt, ist musikalische Komik, die eigentlich nur einmal, in der parodistischen Feierlichkeit der Verschwörungsszene, deutlicher zu Worte kommt. Trotzdem: man freut sich der beiden Werke und genießt in vollen Zügen den Duft der Schubertschen Musik; an sie mag sich besonders halten, wer

[1] Klavierauszüge und Textbuch bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen. Leider vermißt man in der sehr geschmackvollen Ausgabe irgendwelche Vermerke, die die Einschiebungen, Umstellungen usw. als solche kenntlich machen.

anstatt mit genußbereiten Sinnen mit dramaturgischen Rezepten an sie herantritt. Sie werden, gut herausgebracht, auch anderwärts die Menschen erfreuen und denselben großen Beifall wie in Stuttgart finden.

Die Aufführung unter Fritz Buschs liebevoller musikalischer und Dr. Otto Ehrhardts lebendig gestaltender szenischer Leitung war ausgezeichnet. Vor allem kam der „Treue Soldat", hervorragend mit Rhoda v. Glehn (Agathe), Rehkemper (Hauptmann), Gertrud Bender (Kätchen) und Ernesti (Duval) in den Hauptrollen besetzt, ganz prächtig heraus. Die „Weiberverschwörung" ließ leider am Schluß die Durcharbeitung vermissen, zudem beeinträchtigte eine Neubesetzung der Grafenrolle die Wirkung der letzten Akte wesentlich. So sah es auf der Seite der klugen Männer weniger gut aus als auf der Seite der Frauen (Rhoda v. Glehn, Erna Ellmenreich) und Jungfräulein (Hedwig Jungkurth). Die famosen Bühnenbilder (im „Treuen Soldat" ein amüsantes Bilderbogengemäuer, in der „Weiberverschwörung" eine sehr geschmackvolle und geschickt angelegte Halle) stammten von Erich Thum. H. H.

* * *

E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine".

Erstaufführung im Stadttheater zu Aachen am 30. Juni 1922.

Hans Pfitzner hatte gehofft, daß das Jahr 1917 nicht vorübergehen würde, ohne daß Berlin „das Werk in würdiger Einstudierung" herausbrächte. Im Jahre 1917 waren nämlich hundert Jahre seit der letzten „Undine"-Aufführung im Kgl. Schauspielhause vergangen. Aber es geschah nichts. Da aber keine „ganz große Bühne" sich herbeiließ, den Gedanken einer „Wiederaufnahme" Undinens in den deutschen Opern-Spielplan zu verwirklichen, hat schließlich doch eine kleinere Bühne die Aufgabe angefaßt. Hat nun die Aachener Bühne den Ansprüchen des Hoffmannschen Werkes genügt? Ja und nein. Ja, was die Raschheit der Verwandlungen und die Leistung einzelner Sänger angeht; nein, was die Bildgestaltung und die Leistung des anderen Teiles der Sänger, z. T. auch der Spielleitung, angeht. Um letztere vorwegzunehmen: das Geschehen auf der Bühne blieb ganze Strecken lang allzu bewegungslos; etwas mehr wäre trotz Fouqué und Hoffmann möglich und darum notwendig gewesen. Den Bühnenbildern Anke Oldenburgers ist nicht nur zu widersprechen, sondern sogar rund heraus abzusagen. Von den ursprünglichen Dekorationen schreibt Fouqué selber, daß sie von Hoffmann „samt Schinkel genial ersonnen" gewesen wären; da wäre es also wohl geraten gewesen, sich an die alten Entwürfe anzulehnen, um auf diese Weise die Einheit des Kunstwerkes zu wahren, d. h. Dichtung, Musik und Bild in zeit- und wesensgerechter Weise wieder erstehen zu lassen. Natürlich denke ich dabei nicht an eine sklavische Nachahmung des Alten. Was wir aber jetzt zu sehen bekommen haben, war geradezu ein Schlag ins geistige Gesicht der „Undine". Wohl war das Streben nach dem Märchenhaften erkennbar; indes wird man dem Märchen nicht gerecht, indem man die ganze Bühne möglichst bunt in den Farben und kinderspielzeugartig in den Formen herrichtet. — Die Rolle des Kühleborn war mit Gotthold Ditter und die der Berthalda mit Maria Janowska gut besetzt; Nelly Schlager als Undine litt wohl unter Nervosität, auch Gerold Vogel (als Ritter Huldbrand) singt sonst freier. Der Fischer und seine Frau (Albert Hoff und Eugenie Besalla) wirkten schon reichlich unzulänglich; schier unmöglich erschien aber Heinz Hild als Herzog. Die Herzogin war unbedeutend (wie die Rolle selber), der Pater Heilmann (Willi Roos) bis auf einen bösen Schnitzer wieder gut. Die z. T. recht anspruchsvollen Chöre gelangen durchweg lebensvoll. Kapellmeister Erich Orthmann hatte ersichtlich viel Mühe auf das Ganze verwandt; daß dennoch keine einheitliche Wirkung zustande kam, ist gewiß am allerwenigsten seine Schuld. Aber auch bei der denkbar vollkommensten Aufführung wäre die Oper selbst nicht zu retten gewesen! Der Glaube, daß dies dennoch möglich gewesen wäre oder in der Zukunft noch möglich sei, muß in der Folge als eine Täuschung abgelegt werden. Für mich und gewiß auch für viele andere, die sich am Klavierauszug für das Werk begeistert hatten, bedeutet das eine Enttäuschung schwerer Art; aber da hilft nun einmal kein Drumherumreden: sie muß zugestanden und getragen werden. Der Grund für diese Tatsache liegt in der Dichtung und in der Musik. Pfitzner zeigt sich sehr wohlwollend, wenn er über die Dichtung schreibt: „So ist der ... Text ohne Zweifel dramatisch ungeschickt mit seinen zahlreichen Verwandlungen, und das Szenische spielt eine zu überragende Rolle; aber die wenigen dramatischen Momente sind echt und rein aus der Idee des Werkes und den Charakteren geschöpft." Die Wahrheit ist, daß zu wenige „dramatische Momente" vorhanden sind, um die Handlung bühnenwirksam zu machen. Mehr Recht hat Pfitzner, wenn er an anderer Stelle sagt: „Sieht man sich diesen teutschen Operntext an, so fällt einem zunächst auf, was für ein genialer Kerl — Lortzing war", der in seiner Undine „eine freie Umdichtung (des Originals) von unverwüstlicher Bühnenwirksamkeit geschaffen hat." Weber sah auch schon deutlich einige große Schwächen des Werkes: die motivische Kurzatmigkeit des Ganzen, die Gleichförmigkeit der Harmonik und die ihn „störenden", uns geradezu peinlichen raschen Abschlüsse. Ob Hoffmann als Musiker überhaupt so viel Phantasie und Gestaltungskraft eignete, um den „raschen Abschlüssen" (nach Webers Tadel) natürlich und wirksam abzuhelfen, muß ich ihrer Häufigkeit wegen bezweifeln. Das alles zusammen mit der Bühnenunwirksamkeit der Dichtung läßt es aussichtslos erscheinen, E. T. A. Hoffmanns „Undine" zu neuem Leben zu erwecken. Gleichwie der wirklichen Undine die Seele fehlte, fehlt die ganze, die große Seele und das vollkommene Können auch dem Werke Hoffmanns. So wird sie denn wieder dahin zurückkehren müssen, wo sie 105 Jahre schlafend lag: ins Archiv. Von ihrer kunstgeschichtlichen Rolle hat sie durch die Hervorholung ans Licht des künstlerischen Tages nichts eingebüßt; im Gegenteil: diese Tat hat ihr jene Rolle nun auch offen zuweisen müssen. Dazu verholfen zu haben, ist das bleibende Verdienst des Aachener Stadttheaters, für das ihm der Dank aller Freunde der Musik und ihrer Geschichte gewiß ist. Reinhold Zimmermann.



Frankfurt a. M. Musikbriefe erzählen meist alles, was sich in diesen Begriff chronistisch einfangen läßt. Die folgenden Zeilen wollen weniger und doch mehr geben, indem sie nur von Ereignissen berichten, die wirklich als Leben, als tätiges, förderndes, anregend-erregendes und ergreifendes Musikleben empfunden oder erkannt wurden. Sie sind also nicht Marktbericht, sondern kritische Uebersicht. Und so ist's vielleicht möglich, das Treiben dieses besonders gesegneten Winters in je einem Brief über Konzert und Oper zu umreißen. Zunächst vom Konzertleben. Sein symphonischer Teil spielte sich überwiegend im Abonnement der alteingesessenen Museumsgesellschaft und des neugegründeten Orchestervereins ab. Beide Einrichtungen hatten diesmal unter einer Dirigentennot zu leiden. Im Museum, wo das Theaterorchester spielt, war seit vorigem Jahr Wilhelm Furtwängler verpflichtet, doch glänzte der Vielbegehrte und Vielseitigstrebende meist durch Abwesenheit. Die wenigen Abende seines hiesigen Wirkens waren freilich Festabende, an denen er u. a. mit Bruckners „Achter" erschütterte, Straußens „Domestica", zwar durchs höchsteigene Temperament gesehen, aber doch sehr eindrucksvoll herausbrachte, und der Passacaglia nebst Fuge von Bernhard Sekles (Op. 27), einem ausgezeichneten, phantastische Erfindung mit meisterlicher Arbeit einenden Werk, Geltung verschaffte. Die Vertretung übernahmen dann Dirigenten von unterschiedlicher Prägung und Bedeutung. Wir greifen heraus: Bruno Walter, dem wir eine aus verwandtem Empfinden erwachsene, im besten Sinne virtuose Darstellung von Mahlers D dur-Symphonie danken; Ludwig Rottenberg, der eines Abends von einer Haydn-Symphonie (es war die in G, Nr. 13) den Schleier der Antikheit hinwegzog; Wilhelm Sieben (Dortmund), dessen Name hier schon vor seiner Leitung der Faust-Symphonie guten Klang hatte, und Ernst Wendel (Bremen), der mit dem c moll-Werk von Brahms nicht nur diesem, sondern auch sich selbst begeisterten Erfolg sicherte. Sieben und Wendel kamen auch für die Nachfolge Furtwänglers sehr in Betracht, doch entschied man sich schließlich für den noch recht jungen Hermann Scherchen, dem von Berlin her der Ruf einer allerersten, nach vorwärts und rückwärts frei ausblickenden Führerbegabung voraufgeht. — Der Konzertverein hatte das von ihm erhaltene, zu Beginn der Spielzeit auf gegen 60 Mann gebrachte und qualitativ erneuerte Symphonieorchester einer ganzen Reihe von Dirigenten unterstellt, was dem wenig erzogenen Instrumentalkörper natürlich nicht förderlich war. Was Michael Balling, der die drei ersten Montagskonzerte leitete, an Zucht erarbeitete, ging unter anderer Stabführung zum Teil wieder verloren, wobei auch zu beachten ist, daß wirtschaftliche Not und entsprechende Ueberbeschäftigung den stetigen Fortschritt hinderten. Nun wurde für den nächsten Winter als Leiter aller Konzerte Oskar v. Pander bestellt, der sich bisher schon als nicht gerade überlegener, doch solider Kapellmeister bewährt hat. Sonst bemerkte man an der Spitze dieses Orchesters, wie gesagt, Balling, dem die vortrefflichen Aufführungen von Bruckners Dritter Symphonie, Regers Ballettsuite und Bodo Wolfs feinsinnig-versponnener Serenade Op. 20 nicht vergessen seien; ferner: Carl Schuricht (Wiesbaden), der u. a. Stephans „Musik für Orchester" zum Erfolg führte, Hans Knappertsbusch (Dessau), der als Ausdeuter klassischer Werke aufhorchen ließ, und Hans Oppenheim, der sich um Aufführungen von Paul Graeners Pan-Suite und Schumanns d moll-Symphonie verdient machte. Als Solisten hörte man hier wie dort Stars, aufstrebende und begrenzte. Die besten und — teuersten im Museum; daraus hervorragend: Edwin Fischer als Künder des Klavierkonzertes in B von Brahms, Alma Moodie, die das Violinkonzert von Mendelssohn spielte, und als neuer Stern die Pianistin Lubka Kolessa, die, reizsam und doch stark, voll Weiblichkeit, technisch glänzend beschlagen, in Chopins e moll-Konzert restlos überzeugte. Man begegnete dieser Künstlerin auch in einer Kammermusik der Museumsgesellschaft. Des weiteren noch einer ganzen Anzahl vortrefflicher Kräfte, wie Eduard Erdmann und den Quartetten von Busch und Klingler. Diese Vereinigungen brachten auch Neues zu eindringlicher Wirkung: Busch das Quartett in d moll (Op. 74) von Reger, Klingler das in gleicher Tonart stehende Werk 7 von Schönberg — zwei in ihrer herben Linearität hochbedeutsame Schöpfungen — und das musikantisch gute a moll-Quartett von Kreisler. Das Frankfurter Streichquartett aber bot, geführt von Hans Lange, das zweite Quartett von Béla Bartok. Ich konnte dieser Aufführung nicht beiwohnen, doch wird mir glaubhaft versichert, daß das Werk die Hoff-

nungen erfüllt, die von den voraufgehenden Arbeiten des neungarischen Autors, insbesondere von dessen erstem Streichquartett und letzten Kammermusiken ausgehen. Vieles davon war zum Teil schon einige Wochen zuvor im Verein für Theater- und Musikkultur erklungen, an einem Abend, der durch Bartoks persönliche Anwesenheit und Mitwirkung besondere Bedeutung empfing. Er selbst spielte, ein vollendeter Pianist und Vollmusiker, kleinere Stücke sowie die Suite Op. 14 für Klavier und ein Quartett der Herren Adolf Rebner, Emanuel v. Zetlin, E. Gorell und Maurits Frank stellte mit voller Hingabe das erste Quartett vor die Sinne. Dieses ist, obgleich noch in der Romantik — etwa des „Tristan" — verankert, ein wundervoll starkes und durchgebildetes Werk, dem weiteste Verbreitung zukommt. In den kleinen Stücken zeigt sich Bartoks leicht formende Hand für das Genre und seine Sonderbegabung für Burleske und Groteske. Freilich zeigt sich hier auch schon stärker die Problematik seines Stiles, über die wir in dieser Zeitschrift anläßlich der Frankfurter Uraufführung der Bartokschen Einakter näher gesprochen haben. Noch mehr ist das in einer Sonate für Violine und Klavier der Fall, für die sich Rebner in Gemeinschaft mit dem Komponisten erstmals einsetzte. Gleichviel, wie man sich zu jener Problematik stellen und wie sie selbst sich lösen mag — es bleibt der Eindruck eines kühnen, reinen und notwendigen Strebens nach neuer Form und neuem Inhalt. — Aehnliches fühlte man auch, als im gleichen Rahmen Schönbergs „Pierrot lunaire" die zweite hiesige Darbietung erlebte. Gleichwohl sei mir die persönliche Bemerkung gestattet, daß ich hier einstweilen bei aller Bewunderung für die Eigenprägung und Phantastik dieser Musik doch das Gefühl eines gewissen entwurzelten Intellektualismus, wozu ja der Text Anlaß genug bietet, auch heute noch nicht loswerden kann. Das Werk wurde nach bewährtem Verfahren zweimal hintereinander gespielt und mit großer Teilnahme aufgenommen. Es war aber auch von den Ausführenden: Rebner (Violine), Paul Ludwig (Violoncell), Paul Meyer (Klavier), Liebhold (Klarinette), Neumann (Flöte), Karl Giebel (Sprechstimme) und Reinhold Merten (Direktion) mit Liebe und Sorgfalt herausgearbeitet worden. — Von unseren Chorvereinigungen hat der Dessoffsche Frauenchor mit der Verantwortung und Energie, die der Leiterin (Margarete Dessoff) innewohnt, an sich und an der ihm besonders angelegenen Förderung des Neuen und nicht Alltäglichen weitergearbeitet. Besonderes Interesse erregten seine Erstaufführungen der geistlichen Chöre (mit Streichquartett) sowie des Elfengesangs (mit Celesta) von Ludwig Weber, einer offenbaren, allerdings nicht ungefährdeten Begabung, ferner von fünf feinsinnigen dreistimmigen Gesängen (mit Klavier, Flöte, Bratsche und Horn) des jüngst verstorbenen schweizerischen Meisters Hans Huber. Im Männergesang steht der Sängerchor des Lehrervereins unter Führung von Fritz Gambke mehr denn je an erster Stelle. Erfreulich war hier das Bemühen, mit Werken von Cornelius, Bruckner, Kaun, Iwan Knorr, H. K. Schmid und Erwin Lendvai (altdeutsche Minnelieder) auch die vollwertige und neue Wege suchende Literatur zu pflegen. Eine Zweiggründung dieses Vereins, der Frankfurter Motettenchor (mit Knabenstimmen) leistet, gleichfalls unter Gambke, nach zweijähriger Arbeit bereits Außerordentliches. Und schon hat der rührige Chorerzieher in Gestalt der Singakademie einen mit guten und reichen Stimmen besetzten gemischten Chor gegründet, der sich volksbildnerische Ziele setzt. Von den älteren gemischten Chören hat der Rühlsche Gesangverein die frühere Leistungsfähigkeit noch nicht wieder erreicht. Ein gewisser Ehrgeiz nach Bewältigung großer Aufgaben, der sich bei Bachs h moll-Messe empfindlich rächte, steht im Gegensatz zur vokalen Durchbildung, Disziplin und Besetzung der Stimmgruppen. Doch soll die Uraufführung des Requiem von Delius bessere Eindrücke vermittelt haben. — Von einheimischen Solisten seien genannt: Alfred Hoehn, der Meisterspieler, Fritz Malata, der immer stärker Aufstrebende, Eduard Zuckmeyer und Maria Proelß, zwei ernste musikalische Naturen, die ihr junges Talent für Mussorgsky, Bartok, Windsperger bezw. für Reger ins Feld führten — alles Pianisten. Sodann der blutjunge Geiger Emanuel v. Zetlin, der mit instinktiver Sicherheit dem Edelvirtuosentum zustrebt, und seine Zunftgenossin Annie Betzok, die in ihrer ruhig soliden Weise mit Leonid Kreutzer zusammen Duowerke von Joseph Haas (Op. 21) und Paul Hindemith (aus Op. 11) propagierte. Die mannigfachen Bemühungen um andachtsvolle Musikpflege mit religiösem Einschlag fanden in den von Organist Karl Heyse geleiteten Abenden der deutsch-evangelisch-reformierten Gemeinde ihre schönste Erfüllung. — Und was blieb von den Abenden der Gastsolisten? Eindrücke der modernen Klaviermusik, die der genialische Walter Gieseking (Ravel, Skrjabin, Reger), der hochstrebende Leo Borovsky (Neurussen) und der nicht minder beachtliche Eduard Steuermann (Kammersymphonie von Schönberg und Sonate von Alban Berg) vermittelten. Auch das Chopinspiel der Maria Kahl-Decker wäre zu erwähnen. Violinabende von Gustav Havemann, Georg Kuhlenkampff-Post (Konzert in F von Gernsheim) und Rudolf Kolisch, welch letzterer mit der Vorführung des A dur-Konzertes von Reger eine imposante und bahnschaffende Leistung vollbrachte. Kammermusik des Schachtebeck- und des Rosé-Quartetts, des Münchener Bläserquintetts. Direktionsabende des unheimlich reifen Wunderkindes Rio Gebhardt und des Komponisten Emil Bohnke, der weniger mit seinem Violinkonzert in D als mit Regers Böcklin-Suite Eindruck machte. Dazu ein internationaler Zustrom, in dem die englische Sopranistin Ursula Greville, die italienische Violoncellistin Celia Tacchinardi und der spanische Dirigent Rafael Benedito auffielen. — Man sieht, der künstlerische Gewinn dieser Spielzeit ist an sich nicht unbeträchtlich. Dennoch steht er zum Umfang und zur Intensität dieses an die zehn Monate währenden Konzertierens in keinem gesunden Verhältnis. Wir haben die Passivbilanz mit Absicht verschwiegen. Neugieriger Leser, verlange nicht, sie zu schauen. Mehr denn je und in fast groteskem Widerspruch zu den wirtschaftlichen Nöten der künstlerischen Berufe wuchern Mittelmaß, Unfertig- und Unfähigkeit, herrscht der Betrieb. Dr. Karl Holl.

*

Leoben. Wer die Entwicklung des Leobener Musiklebens einigermaßen verfolgt hat, muß über die riesigen Fortschritte, die es in letzter Zeit gemacht hat, staunen. Ich erinnere nur an die im Frühjahr 1921 veranstaltete und mit außerordentlichen Erfolgen durchgeführte Obersteirische Musikwoche, die wir als den Auftakt zu musikalischer Hochkultur ansehen können. Was hier musikalisch-künstlerisch geleistet wird, verdanken wir einzig und allein dem unermüdlichen Fleiß und Schaffenseifer Direktor Alois Pacheneggs, der einem Feuerbrande gleich unter uns geht und sich selbst verzehrt in heiligem Arbeitsstreben. Unter seiner Leitung waren von Oktober bis Mitte Dezember vier Konzertabende, deren jeder einzelne sich äußerst genußreich gestaltete und restlos befriedigte. Die erste Veranstaltung bestand in einem Kammermusikabend: Haydn-Mozart-Dittersdorf, der 14. November brachte einen Liederabend mit auserlesenem Programm älterer und neuer Werke. Besondere Erwähnung verdient die Uraufführung zweier reizender Lieder Pacheneggs, die in der Stimm- und Textbehandlung beweisen, daß er sich auch dieses Schaffensgebiet voll und ganz erobert hat. Außerdem lernte man am selben Abend sein Op. 7 kennen, die „Vier seriösen Klavierstücke", die durch moderne harmonische und pianistische Klangeffekte fesseln und dabei doch nicht edler Melodik entbehren. Der 5. Dezember brachte Mozart-Kammermusik und der 13. Dezember das erste Symphoniekonzert. Auf dem Programm standen Haydns D dur-Symphonie Nr. 5, Wagners Siegfried-Idyll und Beethovens „Eroica", schwierige Aufgaben, die sich der Dirigent Pachenegg gestellt, aber auch glänzend gelöst hat. Die Stimmung und der Gedankeninhalt einer jeden Schöpfung, die er wiedergab, war mit voller Kraft und Schärfe erfaßt, bei der Aufführung von enthusiastischer, hinreißender Lebendigkeit durchfühlt. Es war eine geniale Leistung und wir können stolz darauf sein, an der Seite dieses Künstlers arbeiten zu dürfen. Pacheneggs Schaffen und sein Leben sind untrennbar aus einem Guß, und wer sich des Glückes erfreuen darf, in den Bannkreis des Künstlers zu geraten, wird auch dem Menschen in aufrichtiger Verehrung zugetan sein.

*

Weimar. Die Staatliche, vordem Großherzogliche Musikschule feierte vom 19. bis 25. Juni das Fest ihres 50jährigen Bestehens durch eine Reihe hochwertiger Aufführungen. Gegründet wurde die Anstalt durch Müller-Hartung, einem Zeitbedürfnis entgegenkommend, als Orchesterschule. Es war damals die erste und einzige Schule in Deutschland, die sich die künstlerische Heranbildung tüchtiger Orchestermusiker zur Aufgabe machte. Man bedenke, wie es zu jener Zeit damit noch aussah. Die altehrwürdigen Stadtpfeifereien galten noch als die hauptsächlichen Bildungsstätten für den jungen Nachwuchs. Daß die aus ihnen hervorgehenden Musiker mit den rapide wachsenden Forderungen an technischer und musikalischer Durchbildung nicht Schritt halten konnten, wurde immer mehr fühlbar. Mit bewunderungswürdigem Weitblick erkannte Müller-Hartung die Notwendigkeit, hier reformierend und fördernd einzugreifen und vollbrachte so eine Tat von weittragender Bedeutung für die aufstrebende musikalische Kultur. Nicht minder bewunderungswert ist die selbstlose Hingabe, unentwegte Zielsicherheit und zähe Energie, mit der er trotz vielfältiger Schwierigkeiten und Hemmnisse seine selbstgestellte Aufgabe verwirklichte und sein Werk stetig zu vervollkommnen bestrebt war. Ein geborener Organisator und Pädagoge, verstand es Müller-Hartung, seine Orchesterschule aus bescheidensten Anfängen heraus nach kurzer Zeit zu hohem Ansehen zu bringen. Sein Bestreben, den Zöglingen der Anstalt neben möglichster technischer Leistungsfähigkeit eine vielseitige musikalische Bildung zu vermitteln, zeitigte bald glänzende Erfolge. Eine unübersehbare Reihe tüchtiger, gründlichst vorgebildeter Künstler ging aus der Anstalt hervor. In stattlicher Anzahl wirken sie an dieser selbst als Lehrer und gehören gleichzeitig der Staatskapelle als deren wertvollste Stützen an; andere haben in hervorragenden Stellungen das Ansehen und den Ruhm ihrer künstlerischen Heimstätte in alle Welt getragen. Wie hoch Wagner, Liszt, Bülow und andere führende Größen die Tat Müller-Hartungs einschätzten, ist aus der im ganzen hochinteressanten, ausführlichen Festschrift zu entnehmen.

Die Jubiläumsaufführungen, an denen zahlreiche aus der Musikschule hervorgegangene Künstler und Lehrkräfte mitwirkten, gaben glänzendes Zeugnis insbesondere von dem hohen Stand und dem neuen Aufschwung der Orchesterschule nach einem durch die Kriegsverhältnisse bedingten zeitweiligen Niedergang, während dessen die übrigen Fächer der inzwischen zu einem allumfassenden Konservatorium ausgebauten Musikschule mehr in den Vordergrund traten. Den ursprünglichen Zweck der Anstalt wieder als einen Hauptfaktor in den Lehrplan eingesetzt zu haben, ist das nicht hoch genug zu veranschlagende Verdienst des seit 1916 amtierenden Direktors Professor Hinze-Reinhold. Seinen beharrlichen Bemühungen ist es zu verdanken, daß die Musikschule heute wieder über ein nahezu vollständiges großes Orchester aus eigenen Kräften heraus verfügt. Eine seltene Organisationsgabe, verbunden mit tief erfaßtem künstlerischem Zielbewußtsein, befähigt den als glänzender Pianist längst bekannten und hochgeschätzten Meister aufs glücklichste zur Ausfüllung seines verantwortungsvollen Postens. Um den vielverzweigten Aufgaben seines Amtes nach jeder

Richtung hin gerecht zu werden, hat sich Hinze-Reinhold mit einem Stabe von Mitarbeitern umgeben, bei dessen Wahl und Zusammensetzung ihn eine besonders glückliche Hand leitete. So hat er z. B. den genialen Richard Wetz für die Anstalt ganz gewonnen, der als Leiter der Orchesterabteilung und Lehrer für die wissenschaftlichen Fächer mit außerordentlichem Erfolge wirkt. Als vorzügliche Kraft wirkt u. a. Gustav Lewin in der Eigenschaft als Leiter der Opernabteilung und überraschte mit einer höchst gelungenen Aufführung von „Hänsel und Gretel“ ausschließlich aus eigenen Kräften der Musikschule heraus. In den übrigen Veranstaltungen der Festwoche kamen hauptsächlich ausübende Künstler und Komponisten zu Worte, die von früher her in naher Beziehung zur Musikschule stehen oder gegenwärtig an derselben wirken. Unter ersteren waren mit durchweg ausgezeichneten Leistungen vertreten: Frau Gutheil-Schober, Frl. Wulkow, Frau von Conta (Gesang); Prof. Hinze-Reinhold (Klavier); Stadtorganist Martin und Hermann Keller, Stuttgart (Orgel); die Konzertmeister Rösel, Reitz und Hans Kötscher (Violine); Walter Kötscher und Prof. Jul. Klengel (Violoncello). Viel Interessantes, z. T. Bedeutendes an Kompositionen wurde geboten: von Waldemar v. Baußnern (Leiter der Anstalt in der Zeit von 1909—1916) eine entzückende Serenade für Violine, Klarinette und Klavier (vom Komponisten selbst im Klavierpart ausgeführt) und ein großangelegtes Klaviertrio, als Festgabe der Musikschule gewidmet. Hierbei führte Prof. Hinze-Reinhold die außerordentlich schwierige Klavierpartie mit der an ihm gewohnten Meisterschaft aus. Von Degner, dem im gleichen Jahr (1908) wie Müller-Hartung verstorbenen zeitweiligen Direktor der Musikschule, kam eine etwas gar zu langatmige Serenade für kleines Orchester zum Vortrag. Karl Göpfart, Karl Rorich und Gustav Lewin waren mit Kammermusikwerken für Blasinstrumente vertreten, letzterer auch mit einer Reihe sehr ansprechender Lieder, gesungen von Frau Tilde Wagus. Ferner trat Konzertmeister Rösel mit einer reizenden Humoreske und einem Konzert für Violine hervor. Des Begründers der Anstalt wurde mit Orgelkompositionen, Liedern und dem Wartburg-Festmarsch gedacht. Den hervorragendsten Anteil an Tonschöpfungen bot Richard Wetz mit seiner grandiosen Kleist-Ouvertüre, gehaltvollen Liedern und mit Romantischen Variationen für Klavier. Letztere, ein großzügiges Werk, das in der modernen Klavierliteratur seinesgleichen sucht, wurde durch Prof. Hinze-Reinhold ganz herrlich zur Geltung gebracht. Es erscheint unbegreiflich, daß unsere Konzertpianisten an solch bedeutendem und dankbarem Werke noch nahezu achtlos vorübergehen. Müssen es denn immer wieder die Händel-Variationen sein, die man immer wieder zu hören bekommt? Auch als Orchesterkomponist muß Wetz immer noch auf die ihm gebührende allgemeine Anerkennung warten. Durch Aufführung einer seiner groß angelegten Symphonien würde sich der Allgemeine Musikverein fraglos ein größeres Verdienst und nachhaltigeren Dank erwerben als durch das Jagen nach exotischen Monstrositäten, wie sie zu allgemeinem Mißbehagen das letzte Tonkünstlerfest aufs Podium brachte. Wetz zeigt in seinen Tonschöpfungen eine tiefgründige urdeutsche Natur, für deren Wesenheit und Würdigung den Schildträgern der „Moderne“ das Verständnis immer mehr zu schwinden scheint. — Mit welchem Ernst und Erfolg an der Weimarer Musikschule die mühevolle Kleinarbeit in der Vorbildung der Schüler gehandhabt wird, erwies sich in zahlreichen internen Aufführungen, die den eigentlichen Festkonzerten durch mehrere Wochen hindurch vorausgingen. Da gab es solistische Leistungen von respektabler Höhe aus allen Einzelgebieten zu genießen und zu würdigen vom Gesangsfach, der Orgel, dem Klavier bis zu fast allen Soloinstrumenten. Das kleine Weimar kann stolz darauf sein, in seiner Musikschule eine Kunstbildungsstätte von derartiger Leistungsfähigkeit zu besitzen. Aber auch das ganze Thüringer Land hat ein großes Interesse daran, ein Institut erhalten und in seinen Lebensbedingungen gesichert zu sehen, das berufen ist, die hierzulande von jeher hochstehende musikalische Kultur aufrecht zu halten und zu fördern. Es ist darum höchst anerkennenswert, daß die republikanische Staatsregierung trotz aller Ungunst der Zeitverhältnisse auch weiterhin der Erhaltung und Förderung dieses Kulturfaktors jedes mögliche Opfer zu bringen bereit ist. Karl Zuschneid.



— Das erste Heinrich-Schütz-Fest wird zum 250. Todestag des Meisters vom 3.—6. November in Dresden abgehalten.

— Bei den vom 5. bis 10. Aug. in Salzburg stattfindenden internationalen Kammer-Musikaufführungen (unter dem Protektorat von Richard Strauß), die alljährlich wiederholt werden sollen, kommen an Werken zeitgenössischer Tonkunst zur Aufführung: aus Deutschland: G. Bagier, F. Busoni, E. Erdmann, P. Hindemith, R. Strauß; aus Oesterreich: E. Korngold, J. Marx, R. Réti, A. Schönberg, A. v. Webern, E. Wellesz; aus Ungarn: B. Bartók, Z. Kodaly; aus Amerika: E. Bloch, P. Grainger, L. Sowerby; aus Dänemark: C. Nielsen, E. Hamerik; aus England: A. Bax, A. Bliß, E. Goossens; aus Frankreich: C. Debussy, A. Honnegger, D. Milhaud, M. Ravel; aus Holland: William Pijper; aus Italien: A. Casella, Fr. Malipiero; aus Polen: C. Szymanowski; aus Rußland: Strawinski; aus Schweden: K. Atterberg, T. Rangström; aus Spanien: M. de Falla, A. Salazar; aus der Tschecho-Slovakei: F. Finke, V. Stepan. Als Mitwirkende haben sich zur Verfügung gestellt: das Hindemith-Quartett (Frankfurt), Société au vent (Paris), Mary Dickenson-Auner (New York), Marya Freund (Paris), Elisabeth Schumann (Wien), Marie Gutheil-Schoder (Wien), Erika Wagner (Wien), Eduard Erdmann (Berlin), Walter Gieseking (Hannover), Dr. Paul Weingarten (Wien), Paul Wiedemann (Kopenhagen).

— Beim Duisburger Musikfest (Ende Juli) kamen neben Brahms und Bruckner Schönbergs Gurrelieder, eine neue Violinsonate von H. Wiltberger und Streichquartette von Brandt und Toch (Op. 26) zur Aufführung. Mitwirkende waren: Karl Friedberg (Klavier), Amalie Merz-Tunner (Sopran), Else Dröll-Pfaff (Alt), Rudolf Laubenthal (Tenor), Wilhelm Klitsch (Sprecher), Alexander Gillmann (Tenor), Holger Börgesen (Baß).

— Das Reger-Archiv, das nun endgültig ein Heim im westlichen Flügel des Weimarer Schlosses gefunden hat, ist am 29. Juni im Beisein von Frau Elsa Reger feierlich eingeweiht worden. Der Hauptförderer des Gedankens, Dr. A. Paulsen (Weimar) und der Schriftführer der Max-Reger-Gesellschaft, Dr. A. Spemann (Stuttgart), hielten Ansprachen. Marie Nietzsche (Klavier), Clara v. Conta (Gesang) und Robert Reitz (Violine) umrahmten die Feier durch den Vortrag Regerscher Musik.

— Friedrich E. Koch, der bekannte Berliner Komponist, Senator der Akademie der Künste und Professor an der Staatshochschule für Musik, ist am 3. Juli 60 Jahre alt geworden.

— Prof. Dr. Theodor Kroyer, der bekannte Musikgelehrte an der Universität Heidelberg, ist zum Ordinarius, Dr. Hermann Halbig zum etatsmäßigen Assistenten des musikwissenschaftlichen Seminars an der gleichen Universität ernannt worden.

— Karl Bleyle hat seine heitere Oper „Hannesle und Sannele“ dem Württembergischen Landestheater zur alleinigen Uraufführung überlassen, die für Februar kommenden Jahres geplant ist. Für die dreiaktige Oper „Der Teufelssteg“ hat sich das Badische Landestheater in Karlsruhe die Uraufführung gesichert. Bleyle hat die Libretti zu beiden Werken selbst verfaßt.

— Heinrich Zöllners neuestes Chorwerk „Babylon“ (Op. 145), für Männerchor, Tenor- und Baritonsolo und großes Orchester, hat durch die Freie Sängervereinigung in Krefeld unter Leitung von Max Besche seine Uraufführung unter starkem Beifall erlebt.

— „Don Quichote“, die musikalische Tragikomödie von A. Beer-Walbrunn und Georg Fuchs, wird zu Anfang der nächsten Spielzeit mit Kammersänger Feinhals in der Titelrolle am Lübecker Stadttheater zur Aufführung gelangen.

— Alban Berg hat die vor Jahren begonnene Komposition der Oper „Wozzeck“ (nach Georg Büchners Drama) nunmehr vollendet.

— Franz Höfer hat eine Oper „Don Guevara“ nach Rudolf Lothars Bühnendichtung geschrieben.

— Alexander Glazounow wurde zum Direktor des Petersburger Konservatoriums ernannt.

— Dr. Maurach, der dem Dortmunder Stadttheater als Intendant drei Jahre vorgestanden hat, ist in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater in Nürnberg gewählt. Wie sich die Nachfolge gestalten wird, ob überhaupt der Posten wieder besetzt wird, ist noch unbestimmt.

— Die Serenade für 15 Blasinstrumente Op. 35 von Franz Moser, die im vergangenen Winter von der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker mit so durchschlagendem Erfolge zur Uraufführung gebracht wurde, ist soeben im Verlage der Universal-Edition in Wien (Partitur und Stimmen) erschienen.

— Zu einem neuen Streichquartett haben sich der I. Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters Maurits van den Berg und der Solocellist des Magdeburger städtischen Orchesters, Konzertmeister Willy Kade mit den Herren Hermann Meinburg (Violine II) und Max Aigmüller (Viola) ebenfalls vom städtischen Orchester Magdeburg vereinigt. Das Quartett ist bereits für eine Anzahl Konzerte verpflichtet und wird sich außerdem im kommenden Winter unter dem Namen „van den Berg-Kade-Quartett“ in verschiedenen Großstädten mit einem vier Abende umfassenden Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts von Dittersdorf bis Reger“ einführen.

— Der Zentralverband deutscher Tonkünstler hielt am 1. und 2. Juli in Frankfurt a. M. seinen 13. Vertretertag ab. Er beschäftigte sich in der Hauptsache mit dem neuen Regierungserlaß vom 3. Mai 1922, betr. die staatliche Aufsicht über den Privatmusikunterricht. Das wichtigste Ergebnis der weiteren Verhandlungen war die Beschlußfassung über die Bildung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer. Durch den Zusammenschluß der Organisationen deutscher Musiklehrkräfte und den zu erwartenden Anschluß des Reichsverbands der deutschen Musiklehrerinnen ist ein Großverband von weitgehendster Bedeutung geschaffen, der die gesamten Interessen des Standes zukünftig mit erhöhtem Nachdruck vertreten wird. Zum Vorsitzenden des neuen Reichsverbandes wurde Komponist und Kapellmeister Arnold Ebel (Berlin) gewählt.

— Zu Altmeisters Hans Thomas 82. Geburtstag hat der Musikverlag C. L. Schultheiß in Ludwigsburg ein Lied von Franz Philipp zu einem auf den Festtag verfaßten Gedicht von Kurt Karl Eberlein in hervorragender Ausstattung mit einem von Hans Thoma eigens dazu gemalten Bilde (Knabe mit Wunderhorn) herausgegeben. Eine kleine Anzahl numerierter Exemplare sind mit Thomas eigenhändiger Unterschrift versehen.

— Der Frankfurter Orchesterverein (gegründet 1921) hat sein erstes Geschäftsjahr mit gutem Erfolg abgeschlossen. Kapellmeister Oskar v. Pander ist als ständiger Dirigent verpflichtet worden. Herr v. Pander hat sich bereits als Dirigent des Rühlschen Gesangvereins und der Konzertgesellschaft Offenbach einen guten Namen verschafft. Er wird im kommenden Winter neun Montagskonzerte und eine Reihe von populären Konzerten leiten. Drei weitere Montagskonzerte sollen von Sigmund v. Hausegger, Bruno Walter und Leo Blech geleitet werden. Der Verein hofft auch der neuen finanziellen Schwierigkeiten Herr zu werden und will das Orchester nicht nur erhalten, sondern auch künstlerisch verbessern und ausbauen. Zu diesem Zwecke soll das Orchester unter eine einheitliche, zielbewußte und arbeitsfreudige Leitung gestellt werden. In der ersten Spielzeit wurde von zeitgenössischen Werken aufgeführt: Ernst Boehe: Tragische Ouvertüre, Ferruccio Busoni: Romanze und Scherzo für Klavier und Orchester, Paul Gräner: Aus dem Reiche des Pan, Rudi Stephan: Musik für Orchester, Ottmar Schoeck: Orchesterlieder, Walter Schultheß: Serenade B dur für großes Orchester, Bodo Wolf: Serenade Op. 20 und Hermann Zilcher: Klavierkonzert h moll.

— Der Bochumer Musikverein beschloß nach längeren Verhandlungen mit der Stadt und nach dem freiwilligen Rücktritt seines bisherigen verdienstvollen Leiters, Musikdirektor Arno Schütze, der dem Verein in 17jähriger treuer Arbeit eine bedeutsame Entwicklung sicherte, sich mit dem kürzlich gegründeten Chor der Stadt Bochum unter dem Namen „Städtischer Musikverein" zu vereinigen. Die musikalische Leitung übernimmt nunmehr Städt. Kapellmeister R. Schulz-Dornburg. Arno Schütze, der zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt wurde, wird künftig den städtischen Kammerkonzerten mit seiner pianistischen Kunst dienen. M. B.

— Felix Lederer, der seit zwölf Jahren als dem Opernchef koordinierter I. Kapellmeister am Mannheimer Nationaltheater wirkt, hat einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Saarbrücken angenommen. Die neue Stellung ist künstlerisch unabhängig und materiell wohl fundiert. Lederer hat sich auch als Dirigent der Volkssymphoniekonzerte und der Oratorienaufführungen des Mannheimer Musikvereins große Verdienste erworben. R. H—d.

— Das 250. Todesjahr von Heinrich Schütz veranlaßte den Stadtsingchor Halle a. S. zu einer denkwürdigen Schütz-Feier. Ungekürzt kam des Meisters Johannespassion für Chor, Soli und Orgel zur Aufführung, ein Werk, welches bereits den Stil und das Format der Bachschen Passionen deutlich vorahnt. Die wunderbaren lyrischen Vertiefungen in Arienform an entsprechenden Stellen der Leidensgeschichte fehlen allerdings bei Schütz gänzlich; er zieht dafür die Gemeinde mit geeigneten Passionschorälen heran. Der Dirigent (Chordirektor Karl Klanert), Chor und Solisten wurden in Ausdruck und Vortrag den dramatisch bewegten Abschnitten nicht minder gerecht als den poetisch-ruhigen. Kl.

— Der noch junge Liegnitzer Volkschor (Otto Rudnick) brachte unter Leitung seines rührigen Dirigenten Otto Rudnick aus Anlaß von Hegars 80. Geburtstag dessen Oratorium „Manasse" zu packender Wiedergabe. Frau Langer (Liegnitz), H. Rosenthal (Berlin), H. Krangemann (Berlin) waren vorzüglich als Solisten. W. Rudnicks „Johannes der Täufer" fand seine 3. Liegnitzer Aufführung. Von Heinrich Schütz fanden die „Drei biblischen Szenen" eine warme Aufnahme, ebenso die großen Orgelwerke Regers und Bachs, von Otto Rudnick in stets anerkannter Beherrschung der Technik, des Spiels wie auch der Einfühlung in den Stoff vorgetragen. Im Gottesdienst führte Rudnick aus Anlaß der 400jährigen Einführung der Reformation in Liegnitz die Bach-Kantate: „Wer da glaubet und getauft wird" auf, eine tiefe Wirkung hinterließ auch die Reger-Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden" im Karfreitagkonzert.

Unterrichtswesen

— Der 44. Jahresbericht des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. ist erschienen. Danach betrug im letzten Schuljahr die Gesamtfrequenz der Anstalt 937 Personen; die Hoch- und Orchesterschule besuchten 344 Schüler. Die Vorschule des Konservatoriums besuchten 487 und die Seminarschule 24 Zöglinge. An den musikgeschichtlichen und literarischen Vorlesungen haben zusammen 82 Hospitanten teilgenommen.

— Daß auch in Schulen gediegene musikalische Arbeit geleistet werden kann, zeigt ein Zusatz zu einem Programm der unter Leitung Fritz Merseburgs stehenden Musikabende des städtischen Lyzeums in Jena: „In 16 Aufführungen wurden 105 Kompositionen aufgeführt. Außer Volksliedern aus alter und neuer Zeit wurden an sechs Abenden einheitliche Programme durchgeführt. Es waren dies ein Beethoven-Abend (u. a. schottische Lieder mit Triobegleitung, Streichquartett c moll, Op. 18, IV), ein Schubert-Abend, ein Mendelssohn-Abend (u. a. Motetten Op. 39, 2 und 3), ein Reger-Abend (u. a. Orgelsonate Op. 60, Choralkantate Nr. 1), Musik alter Meister (u. a. Chor- und Instrumentalwerke von Corelli, O. di Lasso, Palestrina, Vitali, Agostini, Pergolese), ein Bruch-Abend. Die Reihe der Abende mit einheitlichen Programmen soll fortgesetzt werden. Zunächst ist an folgende gedacht: Kantatenabend, moderne Meister, Schumann, Brahms usf. Außer dem Schülerinnenchor, der bei allen Abenden mitwirkte, waren Violine, Cello, Klavier und Orgel als Soloinstrumente vertreten; auch Streichquartette und Trios wurden gespielt. Zwei Aufführungen waren mit Orchester. Namhafte Solisten stellten einige Male ihre hervorragende Kraft in den Dienst der guten Sache."

— Musikpädagogische Woche Essen. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht beabsichtigt in Verbindung mit der Stadtverwaltung in der zweiten Oktoberwoche eine musikpädagogische Woche zu veranstalten, in der die Musikpflege in Schule und Leben in einem großen Aufriß gezeigt werden soll unter besonderer Berücksichtigung der Essener Verhältnisse. Von der Weckung des Sing- und Spieltriebes im Kindergarten an, über den Musikunterricht in Volks- und höheren Schulen zur vokalen und instrumentalen Betätigung im Leben sollen Vorträge, Lektionen und praktische Vorführungen (Konzerte) als Ziele, Wege und bisher erreichte Erfolge ein geschlossenes Bild musikalischen Volkslebens geben. — Als Dozenten haben ihre Mitwirkung schon zugesagt: Ministerialreferent Prof. Kestenberg (Berlin), die Professoren Thiel und Rolle (Berlin), Gesanglehrer Kühn (Berlin), Prof. Volbach (Münster), Direktor Greiner von der städtischen Singschule Augsburg, Fritz Jöde (Hamburg) usw. Die fachmännische Leitung liegt in Händen von Prof. Riemann (Essen). Ein Stab tüchtiger Mitarbeiter hat die Vorarbeiten begonnen.

Vermischte Nachrichten

— Brahms-Gedenktafel. Am Seitenbau der Technik in der Karlsgasse in Wien wurde eine Gedenktafel für Johannes Brahms enthüllt. Namens der Brahms-Gesellschaft sprach der Obmann Regierungsrat Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski schöne Erinnerungsworte. Nach der Rede wurde die Gedenktafel enthüllt. Stadtrat Richter dankte im Namen der Stadt Wien für das Geschenk, das die Gemeinde in ihren Schutz nehmen wolle. Die Marmortafel zeigt in goldenen Lettern die Inschrift: „An dieser Stelle stand das Haus, in welchem Johannes Brahms vom 1. I. 1872 an wohnte und am 3. IV. 1897 starb."

— Eine Anregung für Komponisten und Verleger. Bereits in Vorkriegszeiten war die Hinzuziehung eines Orchesters bei Choraufführungen für viele Vereine, namentlich in kleineren Städten ohne brauchbare Kapelle, eine kostspielige und darum seltene Sache. Sie beschränkte sich meistens nur auf Oratorien. Die Literatur auch kleinerer Chorwerke mit Orchesterbegleitung ist aber nicht etwa arm zu nennen. Wie viele dieser letzteren mögen indessen vergeblich auf eine Aufführung in Originalgestalt gewartet haben oder im günstigeren Falle höchstens mit Klavierbegleitung gesungen worden sein. In der Jetztzeit, wo die meisten Militärkapellen verschwunden sind, liegen die Verhältnisse in dieser Beziehung noch viel ungünstiger, weil viele Vereine die ungeheuren Kosten eines Orchesters nicht mehr tragen können. Geschah es doch kürzlich in einer früheren Residenzstadt Thüringens, daß ein Musikverein nach wochenlangen Proben einer Mahlerschen Symphonie mit Chor sie in letzter Minute absetzen mußte, weil die in Aussicht genommene Landestheaterkapelle unerfüllbare Forderungen selbst für den in finanzieller Beziehung nicht ungünstig dastehenden Verein stellte. Und ein zweiter großer Chorverein am selbigen Orte mußte aus demselben Grunde Haydns „Jahreszeiten" mit Klavier herausbringen, ein in der Geschichte des Vereins noch nie dagewesener Fall. Daß ein Oratorium oder ähnliches großes Chorwerk nur mit Orchesterbegleitung aus Kopf und Hand des Autors hervorgehen kann, ist wohl selbstverständlich. Nicht so ist es aber bei kleineren Werken. Man wird da öfters an das bekannte Wort „mit Kanonen nach Spatzen schießen" erinnert. In vielen Fällen könnte auch eine einfachere Besetzung eine schöne Wirkung hervorbringen, z. B. Streichquintett eventuell mit Hinzuziehung eines oder mehrerer anderer Instrumente wie Flöte, Klavier oder Harmonium. Ein solcher Orchesterapparat läßt sich in vielen Fällen auch in kleineren Orten in leidlicher Besetzung aufbringen. Die Literatur für Chorwerke in dieser Art ist aber kläglich arm. Es mußte fast immer großes Orchester sein. Es wäre zu wünschen, daß diese Anregung bei Komponisten und Verlegern auf fruchtbaren Boden fiele, wenngleich die Zeit für Herausbringung neuer Werke keineswegs eine günstige ist. Bohl, Chorleiter.

— Die 3. Musikfachausstellung und -messe findet als erste Veranstaltung des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine vom 5. bis 13. August im Sportpalast zu Berlin statt. Sie ist im wesentlichen eine Schau von Musikinstrumenten.

— Ein angeblich aus dem Besitze Liszts stammender Fächer mit Namenszügen verschiedener Künstler sucht gegenwärtig seinen Käufer in Amerika. Man wird erstaunt sein, unter den Autographen dem Namen Mascagni zu begegnen. Das Fälschen will eben auch gelernt sein.

* * *

Unsere Musikbeilage. Hermann Unger (Köln a. Rh.) ist als Komponist der Allgemeinheit kein Unbekannter mehr. Seine Lieder, Klavierstücke und Orchestersachen (fast alles im Verlag von Tischer & Jagenberg in Köln erschienen) finden mehr und mehr Aufnahme. Die beiden hübschen, frischen Tänze aus dem Zyklus „Dorfmusik" werden den Klavierspielern ebensolche Freude machen wie die reizvollen Stückchen Karl Wüsts.

Schluß des Blattes am 13. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 3. August, des nächsten Heftes am 24. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 9.—, im Ausland Mk. 18.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 5—, im Kleinen Anzeiger Mk. 4—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt:

Siegmund v. Hausegger.

Zum 50. Geburtstage von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

Zu denjenigen Persönlichkeiten im deutschen Musikleben, die sowohl als ausführende Künstler, wie als Komponisten und Organisatoren des „Musikbetriebes" eine Führerstellung einnehmen, gehört Siegmund v. Hausegger, dessen fünfzigsten Geburtstag die deutsche Musikwelt am 16. August feierte. Hausegger entstammt einer Musikerfamilie. Sein Vater Friedrich von Hausegger (1837 bis 1899), der ursprünglich Hof- und Gerichtsadvokat gewesen war, wechselte seinen Beruf und nahm von 1872 an einen Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Musik an der Grazer Universität ein. Von seinen Schriften, die zum Teil erst nach seinem Tode von seinem Sohne und Rudolf Louis in München herausgegeben wurden, ist die wertvollste „Musik als Ausdruck" (Wien 1885). Er war auch der erste, der seinen Sohn Siegmund in die Geheimnisse der Musik einweihte. Partiturspiel lehrte ihn E. W. Degner (1858—1908), Klavierspiel Karl Pohlig (* 1864). Nach Beendigung seiner Gymnasialstudien besuchte Hausegger die Universität durch zehn Semester. Schon während dieser Zeit begann er 1896 seine Laufbahn als Opernkapellmeister in seiner Vaterstadt Graz. Zwei Jahre später ist er bereits bei der musikalischen Assistenz in Bayreuth tätig. 1899 übernahm er das Amt des zweiten Dirigenten am Münchner Kaim-Orchester, dessen Volks-Symphoniekonzerte er zunächst leitete, daneben gab er auch „Moderne Abende" und unternahm mit dem Orchester große Konzertreisen, die seinen Namen und seine bedeutenden Leistungen als Orchesterführer schnell der Musikwelt bekannt machten. So war es denn nicht verwunderlich, daß er 1903 einen Ruf der Museumsgesellschaft nach Frankfurt a. M. erhielt und diesem Folge leistete. Nach drei Jahren aber verließ er diese Stellung, um zunächst ganz dem eigenen Schaffen in München, das er von jeher besonders liebte, leben zu können. Im Jahre 1910 aber begann er seine Dirigententätigkeit als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Hamburg, die durch ihn einen ungeheuren Aufschwung nahmen. Besonders anregend wirkten dabei die von ihm gegebenen Einführungen in die Werke, die auch dem Laien in großen Zügen das Verständnis für das zur Aufführung kommende Werk erschlossen. 1921 legte Hausegger die Direktion der Konzerte nieder, da er einen Ruf an die Akademie der Tonkunst nach München erhielt. Dort hat er einen Wirkungskreis gefunden, der es ihm ermöglicht, außer seiner Dirigententätigkeit auch seine seltenen pädagogischen Gaben voll auszunutzen. Wenn noch gesagt ist, daß Hausegger von 1910—1915 auch die Symphoniekonzerte des Blüthner-Orchesters in Berlin leitete und in zahlreichen Städten des europäischen Festlandes und in England als Gastdirigent wirkte, daß er Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin und Professor ist, so ist sein äußerer Lebensgang im wesentlichen umrissen. —



Seine größten Erfolge hatte Hausegger bisher als Dirigent. Versteht er es doch, wie nur wenige, klar und einfach die großen Linien des Kunstwerkes wiederzugeben, ohne aber deswegen das Detail zu vernachlässigen. Er arbeitet den Vortrag sowohl nach der dynamischen, als nach der rhythmisch-plastischen Seite hin auf das feinste aus. Daß es bei ihm, auch in den Nebenstimmen, nie eine falsche Phrasierung zu hören gibt, ist eine Selbstverständlichkeit. Er fällt aber bei dieser genauen, fast möchte man sagen analytischen Interpretation des Kunstwerkes niemals in den Fehler, trocken oder langweilig zu werden. Dank seiner überragenden Persönlichkeit, die jeder Aeußerlichkeit abhold ist, vermag er den Hörer und das Orchester

völlig in seinen Bann zu zwingen. Diese Eigenschaften befähigen ihn besonders, klassische und romantische Werke zu interpretieren, aber auch in moderne Partituren vermag er sich mit ausgezeichnetem Feinsinn einzufühlen.

Als Komponist ging Hausegger hauptsächlich von der Wagner-Nachfolge aus. Schon als Neunzehnjähriger schrieb er eine Oper „Helfried" über einen eigenen Text, die unter Karl Pohligs Leitung 1891 in Graz zur Uraufführung kam und den Einfluß Wagners deutlich zeigte. Dann folgte „Zinnober" gleichfalls über einen eigenen Text nach E. T. A. Hoffmanns „Klein-Zaches, genannt Zinnober". Dieses Werk hob Richard Strauß 1898 in München aus der Taufe. Bereits in diesem Werke zeigt sich eine starke schöpferisch-reiche Begabung, die innerlich Erlebtes kraftvoll und fesselnd zu gestalten vermag. Dann wandte sich Hausegger, nachdem er zahlreiche Lieder, die zu den innigsten gehören, die deutsche Meister um die Jahrhundertwende geschrieben haben und die von unseren Sängern mit Unrecht unbeachtet bleiben, geschrieben hatte, der Programmmusik zu und fand zunächst mit der „Dionysischen Phantasie", „Barbarossa" und „Wieland der Schmied" begeisterte Anerkennung, die sich dann aus heute noch nicht näher zu erörternden Gründen in ebenso schroffe Ablehnung verwandelte. So kommt es wohl auch, daß seine Natur-Symphonie, die mit zu dem Wertvollsten gehört, was uns moderne Symphonik geschenkt hat, und seine „Aufklänge" ebenso wie seine zahlreichen Chorwerke, die durch ausgezeichneten Vokalsatz vor zahlreichen anderen zeitgenössischen Kompositionen aufgeführt zu werden verdienten, beim großen Publikum noch fast völlig unbekannt geblieben sind und noch immer der ihnen gebührenden Anerkennung harren müssen.

Als Schriftsteller trat Hausegger mit einer Arbeit über Alexander Ritter (1907) und zahlreichen Aufsätzen, von denen ein Teil auch in einer Sammlung (1921) erschien, hervor. Auch in ihnen zeigt sich Hausegger als eine kluge und feinsinnige Persönlichkeit, die über ein umfassendes Wissen auf allen Gebieten der Tonkunst und der musikalischen Praxis verfügt.

Als Pädagog hat er, namentlich seit er in München Direktor der Akademie der Tonkunst ist, große Erfolge gehabt durch sein für den Schüler vorbildliches Wesen und die überragende Einsichtskraft in alle Zweige der Musik.

Was er aber als Vorstand des Musikausschusses des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins geleistet hat und noch immer leistet, ist außerordentlich und zeugt für seinen schier unermüdlichen Fleiß und die Großzügigkeit seiner Gesinnung auch Werken und Künstlern gegenüber, die seiner Kunstauffassung, die durchaus im Deutschtum wurzelt, diametral entgegengesetzt sind.

So steht Hausegger heute mitten im Musikleben unserer Tage, eine Persönlichkeit, die mit kluger Hand und klarem Kopfe das Musikleben anzuregen weiß durch eigenes Schaffen in Wort und Ton und zu fördern als Lehrer der Jugend und Ratgeber der Aelteren. Möge es ihm noch viele Jahre vergönnt sein, sein segensreiches Wirken im Dienste deutscher Tonkunst zu entfalten.

* * *

Verzeichnis der Werke von Siegmund v. Hausegger.

Zusammengestellt von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

Messe (komponiert 1889) ungedruckt.
Helfried. Märchenoper in einem Akt nach eigner Dichtung (1890) ungedruckt.
Zinnober. Humoristisch-phantastische Handlung in 3 Akten nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Klein-Zaches, genannt Zinober", nach eigener Dichtung (A. Gödel, Graz).
32 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte (Ries & Erler, Berlin).
Lieder der Liebe nach Dichtungen von Nikolaus Lenau für Tenor und Pianoforte (R. Forberg, Leipzig).
Drei Hymnen an die Nacht für Bariton und großes Orchester (C. F. Kahnt Nachf., Leipzig).
Drei Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung (Ebenda).
Drei Lieder für eine mittlere Singst. u. Klav. (D. Rahter, Leipzig).
Totenmarsch für Männerchor, Baß-Solo und großes Orchester (Ries & Erler, Berlin).
Schlachtgesang für Männerchor und großes Orchester (Ebenda).
Zwei Gesänge für Tenor mit Begleitung des Orchesters (Ebenda).
Zwei Gesänge für gemischten Chor mit Orchesterbeglig. (Ebenda).
Der arme Kunrad für vierst. Männerchor a cappella (D. Rahter, Leipzig).
Requiem für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel (ad libitum) (Gebr. Hug & Co., Zürich).
Barbarossa. Symphonische Dichtung in 3 Sätzen für großes Orchester (Ries & Erler, Berlin).
Dionysische Phantasie. Symphonische Dichtung für großes Orchester (Ebenda).
Weihenacht, für mittlere Stimme mit Begleitung von Solo-Violine und kleinem Orchester.
Natur-Symphonie für großes Orchester und Schlußchor (F. E. C. Leuckart, Leipzig).
Zwei Gesänge für gemischten Chor und großes Orchester (Ebenda).
Aufklänge. Symphonische Variationen über ein Kinderlied (Ries & Erler, Berlin).

*

Alexander Ritter (C. F. W. Siegel, Leipzig).
Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze (Ebenda).

Hausegger, der Dirigent.

Von Paul Marsop.

Man vergegenwärtige sich die Erscheinung Hauseggers ehe er, hochaufgerichtet, doch in schlichter, zwangloser Haltung vor dem Orchester stehend, den Taktstock ergreift. Sie deutet auf eine hochgemute Künstlerseele, auf einen sinnenden Philosophen, dessen Weltbild Größe hat, auf einen gefestigten, aus der Fülle der Menschenliebe mitteilenden Lehrer. Tatsächlich wirken sich auch diese drei Hauptkräfte, zu schönster Harmonie verbunden, im Kapellmeister Hausegger bestimmend und bedeutsam aus. Ein wundervoller Beleg für Schillers tiefgründiges Wort: es ist der Geist, der sich den Körper baut. Der Geist des typischen deutschen Idealisten — der Geist des künstlerisch verklärten kategorischen Imperativs. Stets wenn der Deutsche zur höchsten Entfaltung der ihm von der Natur gegebenen Fähigkeiten und Eigenschaften gedieh, zeigten sich in ihm der schöpferisch oder mitschöpferisch Belebende, der mit strenger tiefgreifender Gedankenarbeit Zusammenordnende, der freudig von seinem Besten Spendende vereinigt. Produktive Ethik, fremd dem Romanen, dem Slaven, dem Orientalen. Auch Ausländer redlichen Willens mißverstehen den Deutschen, weil sie sein Bestes und Höchstes nicht verstehen können.

Der Interpret Hausegger ist jedoch nicht Ethiker schlechthin: er ist süddeutscher Ethiker. Also nie pedantisch, auch als Prediger und tiefschürfender Ausleger klassischer Texte immer von Herzen liebenswürdig, begnadet mit der Gabe unaufdringlichen, versöhnenden Humors. So steht denn unter den lebenden Meistern des Stabes — einzig Karl Muck ausgenommen — keiner dem Männlichsten der Männlichen, Beethoven, keiner dem glückseligen, gottergebenen Kinde Bruckner so nahe wie er. (Die Ethik resultiert zu gleichen Teilen aus der Reinheit des Kindes und aus dem schwer erkämpften Frieden des in Stürmen gehärteten Mannes.) Wer, mit dem Amte des Kritikers betraut, solche Vorzugsstellung Hauseggers nicht eindeutig, rückhaltlos rühmt, ist entweder nur bedingt musikalisch oder ein schwächlicher Wicht, der sich fürchtet bei anderen Großgebietenden der Battuta Anstoß zu erregen oder gar den Zorn eines Klüngels auf sein Haupt zu beschwören. „Wohl kaum Einer vermag den ganzen Zauber von Bruckners romantischer Symphonie gleich herrlich zu offenbaren als Hausegger." Dieses gottverdammte „wohl kaum", „vielleicht Niemand so wie . . ." ist mit Schuld daran, daß der Deutsche sich verweichlicht, verweibischt und für den dahinschwindenden Mut in eigensinnig-blinder Parteiklopferei Ersatz zu finden glaubt.

Gelegentlich geht eine derartige Feigheit auch aus Unsicherheit im handwerklich Grundständigen hervor. Um einem außergewöhnlichen Künstler vollauf gerecht zu werden, genügt es nicht, seines Geistes einen Hauch zu verspüren; es will auch das bis ins Kleinste sicher gehende Erkennen der technischen Voraussetzungen des Gelingens. Für den Kundigen ist es ein besonderer Genuß, in jedem einzelnen Falle zu verfolgen, auf welch unerschütterlichem Boden des handwerklich Gediegenen Hauseggers fortreißende Leistungen ruhen. Da wird

keine rhythmisch heikle Stelle, kein schwieriges Miteinander von Instrumenten gegensätzlichen Klangcharakters mit dem beliebten Allerweltsschwung, mit großsprecherischer Geberde zugedeckt. Alles ist bis in die geringste Kleinigkeit „gekonnt" und, was nur immer auf dem Programme steht, mit höchster Sorgfalt restlos vorbereitet. Wir hatten und haben gefeierte Kapellmeister, die unsereinen oft genug zu dem Urteil nötigen: „Recht annehmbar! Doch zwei Orchesterproben mehr, vor allem indessen noch ein ausgiebiger Gedankenaustausch über das betreffende Werk unter vier Augen zwischen Bach oder Mozart und dem Dirigenten würden keineswegs vom Uebel gewesen sein." Hausegger tritt unter allen Umständen mit dem Bewußtsein wohlerfüllter Studierpflichten vor die harrende Gemeinde. Daß wir uns recht verstehen: nur der ganz ungeniale Franzose konnte den Ausspruch tun, „das Genie ist der Fleiß". Richtiger hätte man zu sagen: auch der genial Veranlagte kann erst mit höchster Freiheit gestalten, wenn er sämtliche erforderliche Vorbereitungen hingebungvoll fleißig durchgeführt hat. Das Letzte, Höchste bringen dann das improvisatorische Vermögen — und das Glück der Stunde zuwege.

Das Genialische in Hausegger ist nun das Anschaulichmachen der Form im höheren Sinn, auf Grund einer ebenso rhythmisch-plastischen als gefühlgesättigten Darstellung. Er baut mit dem nicht starren aber unerschütterlich zielsicher vorschreitenden, mit dem *deutschen Rhythmus*; er schattiert, nüanziert *innerhalb* der in einem Tonstück oder einem seiner Hauptabschnitte durchgehenden rhythmischen Linie, wie einst Hans von Bülow und Felix Mottl — im Gegensatz zu modern nervösen Orchesterleitern, die jene Linie jeweils mit jähem Ruck knicken oder ein andermal das zeichnerisch Bestimmende durch Sentimentalismen aufweichen. (Kletterrosen, die, indem sie, mitunter zu malerisch reizvoller Wirkung, das Geäst eines schön gewachsenen Baumes überwuchern, seine Architektur zerstören.) Man achte darauf, wie genau Hausegger Pausen aushält: die Tongruppen müssen richtig in der „Luft" stehen. Noch einmal, sein Rhythmus ist bei aller Schärfe der Ausmodellierung von Themen, Verzierungen, überleitenden Phrasen nie steif, nie hölzern; er *singt* unausgesetzt, doch aus männlicher Brust. Hausegger entkräftet das Vorurteil, der Sänger Schubert sei ein Schwammerl; er hellt denen die Augen auf, die da meinen, österreichische Lyriker zählten insgesamt zu den Unterrocksmenschen. Wie er also rhythmisch atmet, singt und bildet, entstehen vor uns in aller Klarheit, unter sorgsamer Verteilung von Licht und Schatten, die Formen der Meister: die Bachs, Mozarts, Beethovens, Webers, Schuberts, Bruckners, jede organisch aufblühend, jede eine Eigenwelt der Gedanken und des Gefühls. Alle noch so liebevoll durchgeführten Analysen und klug gefügten Beweise August Halms, alle feinsinnigen Umschreibungen und treffend gewählten Bilder Decseys überzeugen mich auch nicht annähernd in gleichem Grade davon, daß sich Bruckner als vollgiltiger Beherrscher der Form, *seiner* Form, behaupte wie eine Wiedergabe seiner siebenten oder achten Symphonie durch Hausegger. Höre ich unter seinem Stabe die Dante-, die Faust-Symphonie Liszts, so besteht für mich kein Zweifel darüber, daß der Tondichter das von ihm aufgestellte Formproblem der symphonischen Dichtung in der ersteren durchaus, in der letzteren nur teilweise bezwang — was auch damit zusammenhängt, daß er, seiner Natur gemäß, den romanischen Stoff der Divina commedia völlig in sich aufzusaugen fähig war, während es ihm versagt blieb, das Germanisch-Faustische an den Wurzeln zu packen. Gleicherweise deckt Hausegger im Nachschaffen der „Phantastique" und des „Harold in Italien" unwiderleglich auf, was der üppigen Phantasie eines Berlioz beim ersten Ausschießen und Aufflammen geriet und worin sie sich verfing, ermattete, zusammensank. Denn unser Dirigent versteht sich freilich ausgezeichnet aufs Abtönen, ist jedoch zu ehrlich, um unleugbar Brüchigem, Auseinanderfallendem eine Schein-Einheit anzuschminken.

Ein Ehrlicher, ein Echter.

Er schauspielert ebensowenig vor dem Dirigentenpulte als im Leben. Seine Zeichensprache ist von unübertrefflicher Deutlichkeit; seine Bewegungen scharf, zufahrend, eckig — charakteristisch ein öfteres Zurücknehmen der Ellenbogen, mit denen er dann, anfeuernd, steigernd, leicht doch bestimmt vorstößt. Es ist kein Zufall, daß die bedeutenden Kapellmeister von ausgeprägt deutscher Art und Kunst, denen er sich anreiht — ein Bülow, Mottl, Richter — wuchtige, oft linkische, bei aller Beredtsamkeit und Zielsicherheit nichts weniger denn anmutige Gesten hatten, im Gegensatz zu den elegant abgerundeten Armarabesken und schier koketten Handwinken des naiven Mimen Nikisch, des bewußten Schauspielers Weingartner, und zu den grotesken Zappeleien und Affekttänzen der Mahler-Schüler — Mahler selbst hielt mit unbeugsamer Energie die Pose des eisernen Mannes fest. Schließlich ist gleichgiltig, mit welchen Mitteln der Dirigent seine Absichten zum Ausdruck zu bringen sucht — wenn er sie nur verwirklicht! Der Idealzustand wäre freilich, daß man auch im Symphoniesaal der Wohltat der Verdeckung der Spieler und ihres Führers teilhaftig würde. Selbst die zweckvolle Bewegung erklärt sich, von rückwärts, von der Zuhörerschaft aus gesehen, doch nur halb, und der das Höchste an Beseelung des Vortrages hervorzaubernde Blick des Leiters trifft die Violinisten und die Bläser, doch nicht den Lauschenden. Das vom Taktstock eines Hausegger ausgehende Fluidum würde sich unabgeschwächt durch eine Schallwand überallhin verbreiten, wie uns ja auch im Bayreuther Festspielhause der unsichtbare Mottl oder Muck in ihrem Banne hielten.



Siegmund v. Hausegger.

Hausegger besitzt das Zwingende. Das des Musikers von hohem Range, das der starken, wahrhaftigen Persönlichkeit, das des allgemein kulturell Hochstehenden. Letzteres ist Erbteil. Wer Friedrich von Hauseggers „Gedanken eines Schauenden" mit Liebe in sich aufnahm, wer das Glück hatte, diesen auserwählten Lehrer einmal vor anhänglicher, begeisterter akademischer Jugend sprechen zu hören, der weiß, daß der Sohn das vom Vater Begonnene fortführt, mit anderen, doch verwandten Mitteln. In einer Zeit, da entfesselte, zügellose Massen vornehm Traditionelles brutal und bestienhaft zerstampfen, ist es doppelt tröstlich, auf ein ruhig-schönes Fortströmen idealer Betätigung hinweisen zu können. So lange die Wasser solchen Heilsbornes auch nur in einer Sippe von Geschlecht zu Geschlecht weiterrauschen, wollen wir uns der Hoffnung, daß sich das auch moralisch verelendete Deutschland wieder erkräftigen könne, nicht ganz entschlagen.

Siegmund v. Hausegger als Schriftsteller.

Von Prof. Dr. Arthur Seidl (Dessau).

Einer charaktervollen Künstlerpersönlichkeit wie Prof. Siegmund v. Hausegger volle Redefreiheit einräumend an dieser Stelle[1] das Wort zu erteilen, war dem unterzeichneten Herausgeber persönlich — er darf es getrost hier bekennen: ein wahres Herzensbedürfnis; es würde uns als eine lockende Aufgabe und zeitgemäße Angelegenheit erschienen sein, auch wenn Jener nicht auf den ansehnlichen Posten nach München inzwischen berufen, zur Hauptleitung der dortigen „Akademie der Tonkunst" von Staats wegen ausersehen worden wäre, wonach es ihm selbst ja nicht mehr ganz unerwünscht dünken mochte, zu einem weiteren Leser- wie namentlich Schülerkreis als Kunstpolitiker und -Pädagoge, Kunstpraktiker wie -Theoretiker „gesammelt" eindringlich zu sprechen. Denn welchen Autor hätten wir wohl in vorliegenden Blättern (einer „Musikerästhetik") an erster Stelle lieber vorstellen sollen als den würdigen Sohn des unvergeßlichen Verfechters der Idee von einer „Musik als Ausdruck", vom „Jenseits des Künstlers", einer Erziehung zur „Künstlerischen Persönlichkeit" und der „Gedanken eines Schauenden"?

Da er ehedem, bei selbständiger Herausgabe dieser letzteren (1903 bereits; Fr. Bruckmann A.G., München) im eigenen „Vorworte" dazu, das so verdienstreiche Wirken des genialen Grazer Aesthetikers mit einigen knappen Strichen ungemein anschaulich — wie im pietätvollen „Nachrufe" gleichsam — uns nochmals kennzeichnete und dessen unvergängliche Bedeutung für die Fachwissenschaft geradezu erschöpfend mit nur wenigen Worten umschrieb, die in ihrer umsichtigen Zusammenfassung alles Wichtigen haarscharf bewiesen, daß dieser vom Vater selbst erzogene Jungmeister auch bezüglich einer klaren Erfassung der geistigen Fragen seiner Kunst durchaus seinen Mann stellte, schon damals frohlockte es sofort laut vernehmlich in mir ob solcher echtbürtigen Nachfolge des Sprossen auch im sotanen literarischen Gefilde, mit einem „Holla, Sixtus — auf den hab' Acht!" Diese kurzen und dabei so gehaltreichen Ausführungen zur Sache lauteten dortselbst aber folgendermaßen:

„Die Frage nach dem Wesen der künstlerischen Wirkung führte Friedrich v. Hausegger rücksichtlich der Tonkunst zur Untersuchung, welcher Art die Beziehung zwischen den Mitteln dieser Kunst und dem sich ihrer bedienenden Menschen sind. Nach den auf physiologischem Wege gewonnenen Ergebnissen ist Musik Gebärdensprache; Melodie, Harmonie und Rhythmus werden aus den physiologischen Gesetzen, denen der Organismus des Menschen als Ausdrucksapparat seiner Empfindung dient, abgeleitet. Ist nun erkannt, daß alle Musik hörbar gewordener Empfindungsausdruck ist, so führt die zweite Hauptfrage dahin, wie beschaffen das Empfindungsleben eines Menschen sein müsse, damit es zur künstlerischen Entäußerung dränge und ihrer fähig sei; also zur Untersuchung des künstlerischen Schaffenszustandes, der, um einen Einblick in seine letzten Tiefen gewinnen zu lassen, nicht nur auf die Tonkunst beschränkt, sondern in seiner Gemeingültigkeit für alle Kunst in Betracht gezogen werden muß. Aus der Erkenntnis des Schaffenszustandes ergibt sich als Grundlage einer ‚Aesthetik von Innen' die Antwort auf die Frage, in was letzten Grundes Wesen und Bedeutung aller Kunst bestände: in Erweckung der Persönlichkeit des Kunstgenießenden durch die Identifizierung mit der im Kunstwerk zum Ausdrucke gelangten Persönlichkeit des Künstlers. Diese Erkenntnis ist von höchster ethischer Bedeutung. Ihr zur Folge schweigen im Kunstgenuß alle die differenzierenden egoistischen Einzelinteressen, an deren Stelle das Gemeinsamkeitsgefühl tritt, eben durch tätige Identifizierung der Persönlichkeit des Genießenden mit der (mitteilsamen) des Schaffenden. Am reinsten kommt dies bei der Musik zur Geltung. Wo ein Zweck, als etwas dem Tagesinteresse Dienendes, mit eine Rolle spielt, wie etwa bei der Baukunst oder dem Kunstgewerbe, wird das künstlerische Moment hierdurch beeinträchtigt. Die Fähigkeit, uns unserer jenseits des begehrenden und rechnenden Ichs liegenden Persönlichkeit bewußt zu werden, wird durch das künstlerische Schauen geweckt; sie löst das reinste und höchst geartete Glücksgefühl aus. Dieses einer möglichst großen Allgemeinheit zugänglich zu machen, durch Heranbildung der Fähigkeit des künstlerischen Schauens, nicht nur der Kunst, sondern auch dem Leben und der Welt des Tages gegenüber, wäre Aufgabe einer im eudämonistischen Sinne gestalteten Erziehung des Menschengeschlechtes ... ‚Die künstlerische Erziehung des Menschen' war als Thema eines Werkes geplant, an dessen Inangriffnahme Hausegger der Tod hinderte."



Siegmund v. Hausegger im Alter von 18 Jahren.

*

Das also wäre so etwa jene „Fülle der Gesichte" gewesen, bei deren lebendiger Anschauung er in empfänglichen Jugendjahren ehedem aufgewachsen war, die ästhetische Lehre und künstlerische Menschenerziehung, welche er selbst sich letzthin im wesentlichen verdankt, und die er — als voll berufener Erbe unschätzbaren Vermächtnisses — nunmehr an Anderen zu erproben, von einem gütigen Geschick erkoren ward; und also klang denn nun des wohlbestallten jetzigen Akademiedirektors damals viel zu wenig noch beachtete „Jungfernrede" vor dem Kunstparlamente, die wahrlich nicht zu viel versprochen hat, und welcher ja seither so manch wertvoller Spruch, Artikel oder Aufsatz, Essay oder Vortrag noch nachgefolgt ist, bis zu den jüngsten Zeiten unserer arg bedrängten Tage herauf — oder sollen wir etwa lieber schon sagen: „herunter"? Er selbst gibt uns die entsprechend herzhafte Antwort darauf in der Betrachtung „Niedergang oder Aufstieg?", die er jüngst noch zur Beethoven-Gedenkfeier für die Festnummer der „Münchner Neuesten Nachrichten" (allerletztens) geschrieben![1]

Wirklich bildet es für Unsereinen ein reines Erfreunis und besonderes Labsal ganz eigener Art, in solch trüben Zeitläuften weit verbreiteten Verzagens auf einen, vom ersten Anbeginn seiner Künstlerlaufbahn und öffentlichen Tätigkeit derart zielstrebigen, markigen und standhaft-aufrechten Mann, nehmt alles nur in allem, zu blicken: einen sicheren Stabführer und zuverlässig Kurs haltenden Steuermann, der seinerseits genau weiß, was er selber in all diesem Weltgetriebe will und wohin die stürmische Fahrt im tosenden Wogenmeere soll; aber auch sich allerwege-unentwegt bewußt bleibt, was die Not der Zeit von ihren tapferen Kulturkämpfern gebieterisch erheischt. Trotzdem darf man ehrlich erstaunt sein: weniger, wie viel dieser, vom praktischen Konzertleben so vielfach in Anspruch genommene und mit mancherlei Pflichten, Würden

[1] Aus dem „Geleitwort" des Herausgebers zum Bändchen Nr. 39/41 (Betrachtungen zur Kunst von Siegmund v. Hausegger) der jetzt im Verlage von C. F. W. Siegel (R. Linnemann) erscheinenden, von Rich. Strauß begründeten und von Arthur Seidl weitergeführten Sammlung „Die Musik".

[1] Seither ist noch ein lesenswerter Beitrag seiner rührigen Feder zur Bruckner-Gedenkfeier (Herbst 1921) in der „Einkehr" der „Münchn. N. Nachr." und der „Allg. M.-Ztg." mit hinzugekommen. Anm. d. Verf.

wie Bürden oft überlastete, dabei allzeit rege schaffende Mann insgesamt doch schon niedergeschrieben und seiner Mitwelt auch theoretisch beschert, als vielmehr wie planvoll-einheitlich-folgerichtig er das Ganze seit jeher angelegt und aufgebaut hat, wie er Schritt für Schritt gewissenhaft und wohldurchdacht kulturerzieherisch im besten Sinne allenthalben verfahren ist und hierbei das gesamte Kunstgebiet, ebenso hingebungsvoll wie gründlich pflügend, stetig beackert. So etwa ein „Lichtwark der Tonkunst" taucht damit vor unseren wohlgefälligen Augen auf und vollendet sich hier zum runden Bild einer ernstgereiften, in allem „l'art pour l'art" um sie herum ethisch sich auswirkenden Priestergestalt; und der Künstler hat es — auf meinen angelegentlichen Vorschlag — seinerseits zwar als „zu anspruchsvoll" empfunden, er hätte indessen dieses, bescheidentlich nun in zwanglosen „Betrachtungen" lediglich sich ergehende Sonderbüchlein „(Zur) Kunsterziehung" getrost dennoch überschreiben können. In Wahrheit: man soll uns diese Sittenprediger der Kunstlehre, der Kulturüberlieferung und der Kultgestaltung nur ja nicht verachten noch unterschätzen, die — weit entfernt, doktrinär etwa zu verfahren, doch eben beherzigenswerte, fast schon in Vergessenheit geratene Grundsätze, stramm immer wieder einschärfend, in lebendige Erinnerung rufen und das Banner heilsamer, weil erprobter Meisterwahrheiten, bei allem frohen Zukunftstreben und umsichtigen Fortschrittglauben, in fester Hand zu halten wissen!

Gewiß ist dieser Siegmund v. Hausegger — so wenig wie er etwa einen unserer wohlgefällig eleganten und angenehm glatten Orchesterleiter nur vorstellt — wahrlich auch kein bequem durchsichtiger, äußerlich glänzender, geschweige denn blendender und besonders nicht von der Oberfläche her leicht eingänglicher Schriftsteller, wenn er schon einmal die Feder zur Hand nimmt und statt in Notenköpfen mit Buchstaben mehr oder minder Fraktur schreibt; allerdings nicht immer gerade das „suaviter in modo" steht dann bei ihm im Vordergrunde, wohl aber ein „fortiter in re" ihm jederzeit zur Seite, und etwas Herbes, Hartes, wo nicht gelegentlich Kantiges und Starres, ja sogar Knorriges hängt seinem tiefernsten Charakter und fast kunstasketischen Wesen mitunter wohl auch an, in das man sich bei voller Sammlung erst einlesen, bereitwillig mit der Zeit eingehen, sich innerlich ganz einstellen muß. Zum mindesten also darf man dergleichen nicht mit dem schlürfenden Behagen schnuppernder Genießer entgegennehmen wollen — man mag und muß es mit dem sachlichen Ernste streng verantwortlicher „Arbeiter im Weinberge des Herrn" vielmehr aufzunehmen suchen! Um so mehr verlohnt es dann aber einer redlich aufgewandten Mühe des Eindringens in solch geschlossene, scharf umrissene Welt — in jedem Sinne. Ob er uns da nach seiner schönen steiermärkischen Hochgebirgsheimat Graz zurückführt und von seinen inhaltreichen Kindheitjahren wie fesselnden Jugendeindrücken erzählt, oder die vorbildliche Lebensgeschichte seines ideal gerichteten Schwiegervaters, des „Tondichters" Alexander Ritter, beschreibt; ob er Meisterpersönlichkeiten unserer Tage wie früherer Zeiten mit tiefem Verständnisse feinfühlig aufmerksam wertet, sich selbst mit der Welt auseinandersetzt und eigene Werke erläuternd einführt, oder die Kunstwelt über ihre soziologischen Voraussetzungen belehrend einmal aufklärt, den Künstlern wieder in ihren mannigfachen Beziehungen zur Oeffentlichkeit die rechten Wege aufzeigt und den guten Dilettantismus in seinem gesunden Verhältnisse zur echten Kunst näher berührt; ob er zu den Zeitfragen anteilvollst Stellung nimmt, die Möglichkeiten einer Heimatkunst überprüft, oder aber die nationalen Wurzeln bezw. übernational-menschheitlichen Hintergründe aller Kultur in gediegener Geistesarbeit gründlich untersucht; ob er endlich für Bayreuth, die Persönlichkeitsrechte des Kunstschaffens, verkannte „Stiefkinder der Musik" und die Würde der Tonkunst überhaupt entschieden eintritt, oder — mehr zufällig nur — auf gelegentliche Rundfragen, knapp zusammenfassend, kurz eben antwortet, wofern er nicht gar ästhetische Haupt- und Grundgedanken tiefer schürfend wiederum anbohrt (die einläßlicheren Abhandlungen z. B. über „Konzertprogramme" und „Orchestergesang" bilden wahre Funde für die Fachwelt und gewinnen bei ihm geradezu das Merkmal von schätzenswerten Quellenschriften über diese Gegenstände; sein Hamburger Vortrag zudem über „Nationale Kunst" bedeutet eine rühmenswerte Tat!) ... immerdar und stets wieder ist es die gleiche Marke, beruht zum mindesten seine eigenste Gabe gerade darin: in gedrungener Form Wesentliches zukünden. Denn ein scharfsichtig klarer Denker und streng logischer Kopf ist es zugleich, der hier vor uns steht, aus dessen unerbittlich auf den Kern der Sache dringenden, nichts Schales für die Einsicht mehr duldenden Gedankengängen gar vielfältiger Geistesgewinn und eine wachsend reiche Belehrung zu ziehen bleibt.

Und so mag denn die Lektüre dieser Blätter namentlich der unter seiner züchtenden Hut wie liebevollen Hand jetzt heranwachsenden musikalischen Jugend zu segensreichem Vorteil anschlagen und blühend alsbald gedeihen; ist bei ihm doch das kunstpädagogische neben dem kunstpolitischen Momente von jeher besonders stark ausgeprägt, ja hoch entwickelt gewesen und durchaus im Vordergrunde der ästhetischen Gesichtspunkte immerdar gestanden. Vor allem München, das ihn von mehrjähriger früherer Wirksamkeit her schon lange bestens kennt und seine Rückkehr dorthin erst kürzlich — man kann wohl sagen: geradezu jubelnd — nun begrüßt hat, braucht man ihn ja in dieser seiner Sonderart nicht erst eigens vorzustellen; dennoch wird er sich gerade dort, bei seiner neuen amtlichen wie künstlerischen Umgebung, immerhin auch gerne so gehaltvoll-zeitgemäß, wie es hier geschieht, „persönlich" alsbald einführen.

Beiträge zum Klavierunterricht für Anfänger.

Von A. Halm.

(Schluß.)

3. Wir fragten zu Anfang, welche Töne sich unter einen Akkord sammeln. Wir hätten auch fragen können: welche Tonreihen ergeben je für sich einen Akkord? Sehen und hören wir nun, wie zu Anfang, langsam aber sicher, der C dur-Akkord entsteht, und nehmen wir innerlich fühlend an diesem Entstehen teil: nimmt dann nicht der erste sogleich vollständige C dur-Akkord in der Begleitung der Melodie ihre edle Aufgabe, etwas zu schaffen, da er sie nun nur noch etwas nachzeichnen läßt? Und nimmt er nicht uns, als den Zuhörern, den Zeugen des Werdens, das Beste weg, nämlich die Spannung und Erwartung, da er uns gleich von vornherein die Erfüllung vorzeitig vorsetzt? Demnach störte die Akkordbegleitung eher, als daß sie nützte und erfreute? Ja, sie ist richtig vorlaut, und wir wollen es ruhig wagen, sie wieder zu verabschieden: ziehen wir also das Harmonische in den alleinigen Baß zurück, der es andeute, aber nicht ausmale, da ja gerade die Melodie dies allmählich tut (sie „komponiert die Akkorde aus", sagt Schenker). Die Form 18 e ersetzen wir deshalb durch ihren Grundriß (18 g). Damit haben wir den entscheidenden (aber noch nicht den letzten) Schritt ins Meisterliche getan, und zwar wiederum indem wir, wie wir zu Anfang taten, Entbehrliches entfernten. (Ein berühmter Maler sagte einmal, Zeichnen heiße: weglassen.) Betrachten wir noch den jetzt gewonnenen rhythmischen Bestand. Die Begleitung hat doppelten Rhythmus: einmal den unmittelbar hörbaren der Baßstimme, sodann den der Harmonie, den wir hinter der Baßstimme ahnen oder durch sie hindurchfühlen; oder den wir erst erschließen müssen. Dieser Harmonie-Rhythmus geht teils mit dem der Baßstimme zusammen, teils zieht er sich von ihm zurück: so daß wir also mit dem der Melodie zusammen in diesem zweistimmigen Satz einen dreifachen Rhythmus hören! Den harmonischen Rhythmus zeichnen wir auf: C (F D) G C a D G, oder, verkleinert wiedergegeben und leichter lesbar:

4. So weit durch eigenes Fühlen, Beobachten und Ueberlegen gekommen, dürfen wir nun unsere eigene Meisterschaft unter Anerkennung ihrer Leistungen verabschieden und uns als Schüler vor den größeren Meister stellen, um von ihm zu lernen. Wie begleitet Haydn selbst seine Melodie? Wie wir an Beisp. 1, der originalen Gestalt, sehen, wird er unsere Lösung der Aufgabe bis auf eine einzige Stelle anerkennen. Der einzige Unterschied besteht in dem F des Basses im 3. Takt. Wo liegt das Bessere? I.) Das F trägt das Melodie-Intervall f̄ d̄, und gibt sich somit als den Baß-, aber nicht zugleich Grundton des Dreiklangs der zweiten Stufe, als eines Terzsextakkords (f a d). Da wir sonst lauter Grundtöne im Baß haben, so bedeutet das eine zwar kleine, aber doch wesentliche Bereicherung. Die Parallele, die sich uns oben erschloß, bleibt harmonisch bestehen, es bleibt bei der harmonischen Formel I II V; der Baß hört sich aber eben auch als Stimme, nicht nur als Akkordträger, und so, nach seinem melodischen Gang, befreit er sich von der Parallele, genauer gesehen: das Nachbild befreit sich von dem Vorbild; die Parallelität, zwar nicht zerstört, verhüllt sich doch etwas: wir bekommen eine Variante, und zwar eine steigernde; die Entschlußkraft, die in dem 7. Takt und seinem Gang in den nächsten sich äußert, wächst eben durch den Vergleich mit dem schwächeren Vorbild — welchen Vergleich, wohlgemerkt, unser erinnerndes Gefühl unwillkürlich und von selbst zieht! —; die beiden unmittelbar sich folgenden Quintverhältnisse a d G im grundtonhaften Baß des 7. und 8. Takts übertreffen den Baßgang F G C, vom 3. bis zum 5. Takt eben hinsichtlich des Eindrucks von Entschlossenheit, welcher Eindruck jetzt also nicht mehr allein durch die Zusammendrängung entsteht!

II. Wir stellten schon fest, daß die Unterdominant, und damit ein wichtiger tonartlicher Faktor, unserem Entwurf fehlt. Das Baß-F aber bringt oder ersetzt sie, je nachdem wir es hören. Das zweimalige f der Melodie legt uns nahe und läßt uns Zeit, die reine Unterdominant hier zu empfinden, die wir dann, wenn das d in der Melodie erscheint, als in ihren parallelen Molldreiklang d f a gehend hören; oder wir ändern nachträglich unsere Empfindung und deuten das F so um, als ob es von vornherein, anstatt ein Grundton, der Baß des umgekehrten Dreiklangs II gewesen wäre. Beides geht schmerzlos vonstatten; ja es drängt sich uns nicht einmal eine Entscheidung auf, da wir nämlich noch eine weitere Wahl haben, die treffend wir das Entweder-Oder vermittelnd aufheben. Die beiden parallelen Dreiklänge IV und II stören sich nicht, sondern gehen zusammen in den ganz unterdominantartig wirkenden Akkord f a c d, den man deshalb auch als eine Mischung von IV und II, oder als ein IV mit angesetzter Sexte (nicht nur als erste Umkehrung des Septakkords der zweiten Stufe) betrachtet. Gewiß ist, daß Haydn hier eben mit der Unvollständigkeit nicht nur keine unangenehme Unklarheit schafft, sondern ganz positiv einen größeren Wert schafft (wie das auch durch die anfänglich nicht ganz klare Periodisierung geschieht (siehe den Nachtrag). III. Endlich (wir nennen das Aeußerlichste absichtlich an letzter Stelle, und sind auch der Ansicht, daß derartiges mehr dem innerlich verdienstlichen Walten noch als eine überschüssige Gnade zufällt) — endlich also gäbe der Grundton D anstatt des F im Baß ein weiteres Terzverhältnis zwischen diesem und der Melodie, woran wir im weiteren Verlauf noch genug bekommen. Das öftere Auftreten des Oktavverhältnisses aber brauchen wir weniger zu scheuen. Denn fürs erste ist die Oktav an sich neutraler, selbstverständlicher; sodann sahen wir eben das Oktavintervall F—f̄ im 3. Takt durch die offene Frage[1], ob Grundton oder Umkehrungsbaß, abgeschwächt oder innerlich verändert gegenüber dem völlig problemlosen, robusten gleichen Intervall C—c̄ im 1. Takt, ebenso gegenüber den folgenden.

[1] Wir gaben oben nicht alle Gesichtspunkte an. Freilich liegt an sich die Unterdominantempfindung am nächsten, ehe das d aufklärt. Andererseits aber fühlen wir dieses d doch auch, ohne die Melodie zu kennen, einigermaßen voraus, nachdem wir die Herrschaft der Terz über diese Melodie schon so weit erfahren haben: und so ist die Frage wirklich offen, ja wir fühlen eine seltsame Zweieinheit, ein Schillern in diesem F.

Den frommen Betrug, der in dem hier dargelegten Plan liegt, verdenke man uns nicht. Wir taten freilich zuerst so, als „machten" wir eine Begleitung, haben aber gewiß mehr und mehr bei unserem Vorgehen, auch ohne dahingehende Worte, den Eindruck erweckt, daß wir nur die von der Melodie gewollte, in ihr beschlossene und nur eben uns zunächst verborgene Begleitung aufspüren, und daß Haydn das noch besser getan hat als es uns gelang. Mit diesem Eindruck dürfen wir uns, denke ich, zufrieden geben, obgleich auch er immer noch irrt: eine solche Melodie wird im Grund mit der Begleitung zusammen erfunden. Aber Haydn selbst hat ja nicht nur die eine Begleitungsart angewandt, hat also für den einzelnen Fall gewählt (worauf wir den Schüler später aufmerksam zu machen nicht versäumen wollen) — und schließlich und in der Hauptsache: das Trennen dessen, was von Lebens-Rechts-wegen zusammengehört, läßt sich nicht vermeiden, so lang man lehrt und lernt, überhaupt so lang man spricht; und indem wir die Begleitung als etwas Gesondertes herausstellen, stellen wir erst die Eigenschaften der Melodie ans Licht, die uns auf diese Art am hellsten leuchten.

Wenden wir uns wieder dem früher besprochenen Choral Beisp. 6 zu. Wir erklärten, daß er schon in dieser einfachsten Harmonik sich merklich über das Formelhafte der Kadenz erhebt; wir bemerkten immerhin einen kleinen Schimmer von Dramatik in dem Werden des Schlusses, des Entschlusses. Dennoch wird die erste Zeile mit der zweiten zusammen uns immer weniger genügen, je öfter wir sie spielen; das viele Wechseln zwischen den wenigen Akkorden erscheint unzulänglich. Stellen wir also Nebenakkorde mit ein (Beisp. 19):

19.

I IV I V VI IV I II V VI IV V I

19 a)

I III I IV I V III VI II III V

20.

I III I VI IV I IV I V III 6

20 a)

I I III VI IV I

21.

I V I V VI III IV I VI V I IV I V I

Die Deutlichkeit der Tonart, die wir den Hauptdreiklängen verdanken, wollen wir nicht gefährden und heißen diese gerade am Anfang deshalb willkommen. Dagegen beeinträchtigte in unserer ersten Fassung Beisp. 6 der C dur-Schluß der ersten Zeile die Kraft desselben Schlusses der zweiten Zeile; wir weichen deshalb dem Nächstliegenden von Harmonie aus (was ohne Grund zu tun gewiß weder eine Leistung noch ein Verdienst wäre), gestalten also hier einen „Trugschluß". Es wäre zu überlegen, ob wir nicht zu Anfang der zweiten Zeile die Hauptakkorde IV, I und V noch mehr schonen wollen, damit sie für den Schluß frisch bleiben (19 a). Ich halte das nicht für nötig und die Lösung (eben 19 a) für nicht völlig glücklich. So oder so haben wir den „Satz" (d. h. die Satzweise) durch die reichere Harmonisierung verbessert im Vergleich zu dem erstgewonnenen Bild Beisp. 6. Mit denselben Mitteln harmonisieren wir die beiden

Choralzeilen Beisp. 7: s. Beisp. 20. Dabei haben wir freilich noch ein anderes Mittel angewandt: nämlich das der umgekehrten Dreiklänge, deren dem Stammakkord gegenüber schwächere Wirkung uns noch weitere Wertstufen verschafft[1]. Die Melodie Beisp. 21 wehrt sich förmlich gegen eine Harmonisierung, die sich auf die Kadenzakkorde beschränkt; versuchen wir es einmal, sie ihr zuzumuten.

VIII. Konsonanz und Dissonanz.

I. 1. Ich spiele einen Dur-, einen Molldreiklang als Stammakkord. Kann ich mit einem solchen schließen? Kann ich mit dem natürlichen Septakkord schließen, so daß man an den Schluß glaubt? Klingt er gut oder schlecht[2]? Merke: nicht jeder Wohlklang ist schlußfähig. 2. Kann ich mit jeder Lage des Stammakkords aufhören, und, wenn ja, mit jeder gleich gut? Auch mit einem umgekehrten Dreiklang?

Vergleiche die Wirkung einer Umkehrung mit der eines Septimenakkords. Kann ich die erstere schlußfähig machen, und wie? Gelingt mir dasselbe mit dem Septimenakkord? Merke: der erstere ist nur weil unvollständig schlußunfähig, ich darf ihn nur ergänzen, d. h. ihm den Grundton schenken (der, wohlgemerkt, zu ihm gehört, oder vielmehr dem er angehört), so ist er schlußfähig. Der Septimenakkord aber ist vollständig, und als solcher eben nicht schlußfähig (nähme ich ihm die Septime weg, so machte ich nur einen Dreiklang aus ihm, ich nähme ihm den Hauptcharakter); er will aber in einen schlußfähigen Akkord führen. Der umgekehrte Dreiklang ist eine unvollkommene bezw. abgeschwächte, der Stammakkord eine vollkommene Konsonanz, der Septimenakkord eine vollkommene Dissonanz.

II. Konsonanz heißt wörtlich übersetzt Zusammenklang; man versteht aber darunter nicht überhaupt ein Zusammenklingendes, sondern ein Zusammengehöriges, genauer: was auch auf die Dauer zusammenbleiben kann, also keine Unruhe in sich trägt, somit für den Schluß taugt. Dissonanz, das Gegenteil, heißt „Auseinanderklang"; man versteht darunter, was nicht bei sich bleiben kann (und somit keinen Schlußakkord gibt[3]). Die Septime mit ihrem Leittontrieb sprengt gleichsam den Akkord. Die Bezeichnung „Auseinanderklang" trifft also das Wesentliche.

Konsonant oder dissonant nennen wir sowohl einen vollständigen Akkord als auch ein Intervall. Im Septakkord dissoniert ja nur die Septime (z. B. b in c e g b), der übrige Klang konsoniert; trotzdem aber hören und betrachten wir den Klang des Septakkords als Ganzes, als Dissonanz. Untersuchen wir aber nun noch die einzelnen natürlichen Intervalle hinsichtlich ihrer konsonanten oder dissonanten Eigenschaft[4].

III. Erinnern wir uns an die Obertöne, und vervollständigen wir ihre Reihe. Wir hörten aus C hervorgehen: c, die „Oktav". Ist das ein neuer Ton? Warum nennen wir es dann wieder c? und müssen es so nennen? Aber derselbe Ton ist's doch auch nicht! Also ein Mittelding; halb ein anderes, halb dasselbe. Nach c erscheint g, die „Quint". Läßt dieser Ton noch einen Zweifel zu, ob er gegenüber dem Grundton etwas Neues bedeutet oder nicht? Wird es jemandem einfallen, ihn ebenso zu benennen wie diesen? Also, wenn nicht, so muß Oktav und Quint doch etwas wesentlich Verschiedenes sein! Nach der Quint erscheint $\bar{e}$, die „Terz". Grundton, Quint und Terz zusammen geben den Dreiklang, die Konsonanz, an dem die Oktav teilnehmen kann, aber nicht muß, zu dem wir sie willkommen heißen, aber doch auch entbehren können. Somit dürfen wir, wie allgemein üblich, Oktav, Quint, Terz konsonante Intervalle nennen, womit wir aber ihre Unterschiede nicht verwischen wollen; denn auch Quint und Terz werden wir bald als wesentlich verschieden erkennen. Einstweilen können wir die Verschiedenheit schon erschließen: wenn der erste Oberton noch halb in der Einheit geborgen bleibt, sich noch von dem Namen des Erzeugertons decken läßt, wenn sodann der zweite Oberton, die Quint, ein klare Zweiheit von Tönen herstellt, wenn sodann der vierte Oberton, die Septe, zweifellos eine Dissonanz ist: so müssen wir als wahrscheinlich annehmen, daß die Terz immerhin auf dem Weg zur Dissonanz liegt, und zum mindesten weniger konsoniert als die Quint. (Es ist immer die große Terz gemeint, wie wir ja hier nur von den Intervallen der Obertonreihe sprechen.) Erinnern wir uns nun ihrer Leitton-Eigenschaft, die uns in unseren früheren Betrachtungen entgegentrat, und halten wir die andere Erfahrung dagegen, daß die Terz den Schlußakkord nicht stört, im Schlußakkord stehend also nicht als Leitton wirkt, so sehen wir wiederum in ihr ein zweideutiges Intervall vor uns. Die Terz kann beides sein, Leitton (und dann ist sie, versteht sich, dissonant) und auch wieder nicht Leitton, d. h. Konsonanz; und sie ist, je nach Umständen, das eine oder das andere. Ihre Leitton-Eigenschaft kann ganz oder bis auf einen wirkungslosen Rest ausgelöscht werden (und im hauptsächlichen Fall tut das die Kadenz); sie kann umgekehrt geweckt und bestärkt werden (das tut vor allem ihr Partner, der Leitton abwärts, die Septime; denn im Septakkord ist auch die Terz stärkerer Leitton als im Dreiklang; das vermag aber auch schon, ohne Zuhilfenahme der Septime, der Zusammenhang zu tun, nämlich wenn ich den tieferliegenden quintverwandten Dreiklang erwarte, wenn ich also den Dreiklang als Oberdominant höre); sie, die Leitton-Eigenschaft, kann aber auch schlummern und bereit liegen: sie wehrt sich nicht noch meldet sie sich, ihren Willen und ihre Rechte an, wenn ich den Dreiklang in den höherliegenden quintverwandten führe (z. B. in der Akkordfolge C—G; beachte den Unterschied der Terzempfindung hier, in dem Gang e—d, im Unterschied von dem Gang h—c in der Akkordfolge G—C!). Die Terz liegt also nicht nur räumlich näher an der Dissonanzgrenze als die Quint, sondern sie nähert sich selbst der Dissonanz, oder sie ist vom dissonanten Wesen ansteckbar, anziehbar, sie kann die Grenze der Dissonanz berühren, sie ist nach beiden Seiten hin beweglich; Konsonanz und Dissonanz, beide sind Magnete für sie, und je nach Umständen hat die eine oder die andere größere Kraft. Unter allen Umständen aber ist sie, wenn dissonant, die zarteste Dissonanz. Anstatt uns nun also zu entscheiden, wollen wir lieber ihrer eigenen Unentschiedenheit oder vielmehr Freiheit der Entscheidung gemäß sie eben weder zu den Konsonanzen noch zu den Dissonanzen zählen. Früher galt sie als Dissonanz — das war, so einfach genommen, ein Irrtum; heute gilt sie allgemein als Konsonanz, aber auch das ist, wie wir wissen, nicht ganz richtig. Richtiger, nur etwas grob, wäre die Vorstellung einer Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz, welche Grenze gerade durch die Terz hindurchgeht, sei es nun mitten durch sie, oder so, daß ihr größerer Teil ins Konsonanzgebiet fällt. Noch besser, aber dafür auch weniger leicht vollziehbar, ist die Vorstellung, daß keine eigentliche Grenze vorhanden ist, und daß gerade in der Terz die Gegensätze: konsonant und dissonant sich vermischen, daß die Terz deren Fluktuieren bedeutet. Gegensätze sind es trotzdem; Quint und Septime wirken gegenteilig.

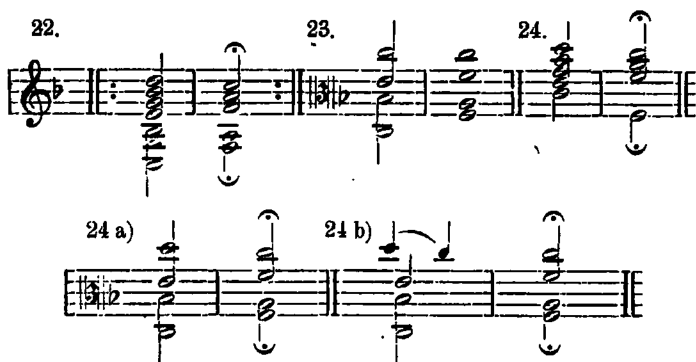
---

[1] Das Umkehren der Dreiklänge zu üben gehört zu den allerersten Aufgaben unseres Lehrgangs.

[2] Wir wählen für ihn die bestklingende Lage (z. B. c g $\bar{e}$ $\bar{b}$), um zu zeigen, daß die Dissonanz nicht notwendig Mißklang ist.

[3] Die wichtigen Unterschiede zwischen natürlicher und künstlich nachgebildeter, zwischen rein harmonischer, einheitlich gerichteter und melodisch begründeter, zwischen einfacher und Kombinations-Dissonanz zeigen wir auf, wenn wir genügend Material dazu haben sammeln lassen. Uebrigens machen wir, wie schon erwähnt, gerade mit den melodischen Dissonanzen, als mit Durchgangs- und Vorschlagsnoten, schon ganz früh vertraut.

[4] Die folgende Darstellung möge man ja nicht von vornherein als für junge Schüler zu schwierig ansehen. Die sonst häufig übliche Art, die sogenannten konsonanten Intervalle Oktav, Quint, Terz in den einen, die dissonanten, Septime und None, in den andern Topf zu werfen, hat noch nie aufgeklärt, weder Erwachsene noch auch Kinder, hat aber wahrscheinlich in manchem jungen Gehirn unbewußte Zweifel und damit Widerstände oder Hemmungen entstehen lassen. Diese Scheidung ist eben gerade nicht reinlich! Vollends aber kann sie nur Mißverständnis für die Tatsache bereiten, daß man in der mittelalterlichen Theorie die Terz den Dissonanzen zuzählte, welche Tatsache man aber trotzdem, seltsam genug, namhaft zu machen pflegte, die aber, von diesem Standpunkt aus, doch Vorsicht und Billigkeit zu verschweigen geboten hätte, da man doch keine Erklärung für sie bieten konnte. Im Gegenteil aber klärt die auch dem kindlichen Anfänger zugängliche Vorstellung des Anwachsens der Dissonanz die Sachlage wie von selbst.



Die Terz ist ein merkwürdiges Gegenstück zur Oktav: diese letztere ist eigentlich noch nicht Konsonanz (insofern man darunter das Freundschaftsverhältnis zweier oder dreier Töne versteht), weil überhaupt noch nicht eigentlich Intervall, sondern nicht mehr ganz Einheit, halb schon Verhältnis zweier Töne; jene aber ist auch etwas nicht mehr ganz, nämlich Konsonanz, und etwas noch nicht ganz, nämlich Dissonanz.

Nach der Septe b erscheint in der Obertonreihe des Grundtons C die None d, die wir schon, ehe sie anzuschlagen, als die gegenüber der Septe noch stärkere Dissonanz vermuten dürfen.

Die None hat ihren bestimmten Weg, und damit einen klaren Sinn und klares Recht, Recht von geisteswegen; natürliches Recht hat sie ohnehin. Von hier an aber trennt sich geistiges und natürliches Recht. Der nächste Oberton nämlich (f) entbehrt des ersteren, und mit ihm jeder weitere neue (von den Oktavwiederholungen der vorhergehenden Obertöne sehen wir ab). Die None begrenzt unser Fassungsvermögen. Mit dem f wissen wir einfach nicht wohin; es dissoniert, ohne Leitton zu sein, ist also nicht mehr so eigentlich Dissonanz, eher Diskrepanz zu nennen; es macht den Zusammenklang unmöglich: c e g b d f ist für uns keine Harmonie mehr. Führen wir es nach e abwärts, so haben wir eben einen Vorhalt aufgelöst: das ist kein Weg im Sinn eines harmonischen Gangs[1], es ist ein rein melodischer Gang; harmonisch müssen wir das e, genau genommen, als schon besetzt ansehen, da es mit dem e, als dessen Oktav, schon gegeben ist. Führe ich also f nach e, so saugt das (latent vorhandene) e eben den Fremdkörper f auf, der Akkord bleibt aber bestehen, nur daß er gereinigt wurde. Das gleiche geschieht (nur noch weniger angenehm zu hören), wenn ich das f aufwärts nach g führe. Sehr anderes aber geschieht, wenn ich den Nonenakkord in die Tonika auflöse (Beisp. 24 und 24 a). Denn wenn ich auch das c, in welches die None d münden will, als schon besetzt ansehen müßte, so ist dieses c eben noch Oktav des Grundtons, es wird aber bei der Auflösung Quint des neuen Dreiklangs F, ist also der Bedeutung nach ein neuer Ton. Immerhin bemerken wir auch hier wieder einen Grenzzustand; bei der Auflösung der None erscheint das Neue des Auflösungstons schon im ganz verflüchtigten, nur noch geistigen Zustand, und wir verstehen, daß der nächste Oberton auch dieses letzten Rechts verlustig gehen wird. Die Vorgänger der None aber fanden, eben bei dem natürlichen Quintfall, d. i. dem Oberdominantverhältnis, einen im körperlichen gleich wie im geistigen Sinn neuen Ton, um in ihn zu münden: die Quint hat die freie Wahl, in die Terz oder die Oktav des neuen Tons zu gehen; der großen Terz, in diesem Fall dem Leitton aufwärts, ist als Ziel die Oktav, der Septime, als dem Leitton abwärts, die Terz des neuen Dreiklangs bestimmt, d. h. in der beispielsweise hier immer gewählten Akkordfolge C—F geht b nach a, e nach f, g nach a oder f, und jedesmal wechselt die einzelne Stimme ihre Intervallbedeutung, und jedesmal kommen Töne zum Klang, die der erste Akkord nicht kannte. Eine Ausnahme macht nur die Oktav des Grundtons (s. das c in Beisp. 23): sie bleibt äußerlich liegen, wechselt aber ihre Intervallbedeutung; sie bewegt sich nur geistig, nicht körperlich, und der Baß-Grundton, der sich im Gegenteil nur körperlich, nicht geistig bewegt, da er eben auch im neuen Akkord Grundton ist. — Wieder erkennen wir, an einem andern Zug, die besondere Eigenschaft der Oktav. Der Baß-Grundton ist noch kein Intervall, versteht sich, da er erst Intervalle erzeugt. Die Oktav ist halbwegs Intervall, halbwegs noch nicht; sie hat noch keinen Weg vor sich, wie die nach ihr entstehenden Obertöne einen haben. Richtige Intervalle sind eben schon eine Zweiheit und dem Auseinandergehen geneigt oder verfallen. Und die None: ihr Gegenstück! Kein richtiges Intervall mehr, denn sie hat halb noch einen Weg, halb keinen mehr (letzteres eben, wenn wir ihr Ziel, hier das c, eben doch schon als besetzt, als schon vorhanden ansehen). Der Streit um den Nonenakkord ist unschlichtbar, eben weil dieser, eine Grenzerscheinung, verschiedene Deutung zuläßt. Wir können nämlich die None auch einfach als Vorhalt, d. i. als rein melodische Dissonanz, auffassen (s. Beisp. 24 b); aber selbst hier, wo sie sich also innerhalb desselben Dominantakkords auflöst, spüren wir doch zugleich, ja noch mehr, etwas Vorausnahme-Aehnliches in dem Auflösungston c, so als ob dieser sich ganz doch erst in dem neuen, tonikaartig wirkenden F-Akkord, als dessen Quint, rechtfertigte. Die innere Empfindung hiebei ist eben sehr und generell verschieden als in dem Fall der Auflösung der Undezime f in das e, welche Auflösung überdies **notwendig vor** dem Weitergang des Akkords, d. i. vor dem Quintfall, erfolgen muß — wogegen uns beim Nonenakkord noch die beiden Arten Beisp. 24 a und b freistehen.

IV. Nunmehr blicken wir noch einmal auf die Entwicklung. 1. Wir sahen, wie wir an einem Punkt die Natur verlassen müssen; sie führte uns; wir aber müssen entscheiden, wie weit wir uns von ihr führen lassen; sie beschenkt uns, aber wir können nur ein kleines Maß ihrer Gaben verwerten. Und die eigentliche Tat dieses Verwertens, die Akkordfolge, ist ganz unser. 2. Wir sahen Gegensätze, doch vermittelte, und an den entscheidenden Stellen Doppelsinn; sahen die Oktav, die Terz, die None zweideutig, jede in ihrer Art; und zwar die Oktav und None beide als Intervalle zweifelhaft (die erstere noch nicht recht, die letztere nicht mehr recht Intervall); die Terz qualitativ zweideutig: etwas von Konsonanz, etwas von Dissonanz. 3. Die harmonische Dissonanz sahen wir als den verstärkten, nicht veränderten Willen des Akkords. Das c e g ist zwar so ziemlich frei; es kann ruhen (da es ja schlußfähig ist), es kann in einen andern Akkord gehen, und zwar steigen oder fallen; vorziehen wird es doch den Quintfall; jeder Durklang hat die leichte Neigung, Oberdominant zu werden, d. i. in die tiefere Quint zu fallen. Mit der Septime verstärkt sich der zarte Wunsch in einen deutlichen Willen; dieses Intervall dissoniert zum Grundton, bildet aber doch eine neue Einheit, nämlich Richtungseinheit mit ihm, den sie zum Quintfall, bezw. dessen Tonbild, Erinnerungsbild sie zur Quintbedeutung in dem neuen Akkord zwingen wird. Aber der ganze Septakkord ist Wille zum Quintfall, denn jede seiner Stimmen geht in ein Intervall des eine Quint tiefer liegenden Akkords. Ebenso ist der Nonenakkord einheitlicher Wille, nur noch unausweichlicher als der Septimenakkord.

Neue Kammermusik.

Von Dr. Hermann Erpf.

(A. Casella: Streichquartett. — W. Schultheß: Streichtrio Op. 6. — H. Gagnebin: Streichquartett. — A. Hába: Streichquartett im Vierteltonsystem. — Z. Kodály: II. Streichquartett Op. 10. — H. K. Schmid: Streichquartett Op. 26. — M. Butting: II. Streichquartett Op. 16. — Fr. Kreisler: Streichquartett. — L. Windsperger: Streichquartett und Klaviertrio. — P. Hindemith: Streichquartette Op. 10 und Op. 16.)

Das musikalische Schaffen der jeweiligen Gegenwart wird leider nicht in dem Umfang und in dem Sinn dauernd beobachtet und seiner Bedeutung nach gesichtet, wie das etwa auf dem Gebiet der bildenden Künste der Fall ist. Wohl erscheint da und dort ein Buch über einen lebenden Komponisten, wohl beschäftigen sich die musikalischen Zeitschriften mehr oder weniger auch mit der gegenwärtigen Produktion; aber die Absicht derartiger Veröffentlichungen ist nie oder kaum ein unabhängiges, rein sachliches Suchen nach Erkenntnissen,

vielmehr handelt es sich fast immer entweder um *Propaganda* oder um *Kritik*. In beiden Fällen ist das Urteil ein *Werturteil*, noch dazu fast immer aus irgend einer allgemeinen Stellung zu den Zeitströmungen vorausbestimmt, die *Begründung* dieses Urteils daher vorwiegend Demonstration des Für-wahr-Gehaltenen, nicht Einordnung eines sachlichen Befunds.

Stellt man sich die Frage, was denn heute in der Komposition eigentlich vorgeht, welche neuen Probleme auftauchen, welche Ideen erschöpft, welche Entwicklungslinien im Ablaufen sind, so kann eine Antwort nur erwartet und gegeben werden auf Grund einer völligen Loslösung von dem oben gekennzeichneten Werturteil. Was ich seiner sachlichen Qualität nach von vornherein anzweifle oder was ich dem Leser als für ihn wertvoll anpreisen will, kann ich nicht zugleich seiner Zusammenhangsbedeutung nach erkennen. Nur indem ich mich ihm als einem an sich sachlich Berechtigten, so und so Vorhandenen gegenüberstelle, können mir seine Beziehungen, seine Verknüpfung und *Notwendigkeit* im Geschehen der Zeit bewußt werden. Komposition ist, wie alles künstlerische Schaffen, eine unentbehrliche, unersetzliche geistige Aeußerung. Eine Zeit ohne künstlerische Aeußerung ist tot; jede Zeit ist mit gekennzeichnet durch ihr künstlerisches Schaffen, das gut oder böse ist, insofern die Zeit gut oder böse ist.

Mit anderen Worten: statt mit fertigen, der näheren oder ferneren Vergangenheit abgewonnenen Maßstäben an neue Musik heranzutreten, muß man sie erst einmal als in sich berechtigt, *zu Recht bestehend* anerkennen. Man muß den Komponisten das Vertrauen schenken, sie gewähren zu lassen. Schließlich sind doch *sie* es, die die Musik machen. Sich in ihre Absichten, Bedürfnisse, Notwendigkeiten einzufühlen und diese bewußt werden zu lassen, ist die Aufgabe.

Es mag der Einwurf laut werden, daß man sich damit dem Dilettantismus ausliefere. Aber die Grenzen der künstlerischen Geltung sind scharf gezogen. Neue Ausdrucksmittel, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, ist nicht die Art des Dilettantismus; im Gegenteil, sein Kennzeichen ist fast immer das Genügen am Vorhandenen, das Ausnützen des Ueberkommenen. Kunst ist nicht geistloses, angelerntes Handhaben überlieferter Formen; Dilettantismus ist nicht Suchen, Erfühlen, Erhören neuer Möglichkeiten. Im Kunstwerk selbst liegen seine Maßstäbe, in der Durchbildung und Belebung seiner *eigenen* technischen Mittel und wesentlicher noch in der Wahrheit und Notwendigkeit seines Ausdrucks.

*

Der Gewinn der geforderten Neueinstellung zum zeitgenössischen Kunstwerk wäre gering, wenn sie letztes Ziel wäre. Eine zweite, nachdrücklichere Forderung muß folgen: die der lebendigen Auseinandersetzung mit der neuen Musik, der *Aufführung* ihrer Werke. Die artistische Verstiegenheit, die Ueberkomplizierung des Technischen, wie sie die letzten Jahrzehnte gebracht haben, kann nicht übersehen werden. Mit der Ablehnung ist es aber nicht getan. Gerade der Mangel an Auswirkungsmöglichkeit, an Fühlung mit breiteren Massen der Musikliebhaber hat die neuere Komposition auf jene Bahn gebracht, hat sie zur schwierigen, unzugänglichen Sonderangelegenheit der eingeweihten Fachleute gemacht. Ein Ausgleich kann nur erreicht werden, wenn es gelingt, die Schaffenden und Genießenden einander wieder zu nähern, das Kunstwerk herauswachsen zu lassen aus lebendigen *Bedürfnissen*, das künstlerische Schaffen statt immer mehr zur *persönlichen*, zur *allgemeinen* Angelegenheit zu machen. Nichts tut der neuen Musik in ihrer Gesamtheit mehr not, als daß sie *aufgeführt*, *gehört* wird. In Deutschland ist es besonders wichtig, diese Forderung zu erheben. Unverkennbar sind die Anstrengungen der nationalen Musikschulen in fast allen Ländern Europas im letzten Jahrzehnt stark gewachsen. Getragen von nationaler Teilnahme, bieten sie nach außen hin in mehreren Fällen das Bild eines gemeinsamen, entschlossenen Strebens, das uns Deutsche mit Beschämung und einer gewissen Angst erfüllen müßte, wären wir nicht so sehr mit uns selbst beschäftigt, daß wir diese Erscheinung völlig übersehen. Wir *hatten* lange Zeit die musikalische Führung in der Welt; vielleicht *haben* wir sie heute noch, ob wir sie aber morgen noch *haben werden*, ist sehr fraglich. Bach und Beethoven werden uns nicht helfen, wenn wir uns nicht selbst helfen. Um ihr Erbe zu besitzen, müssen wir es uns immer wieder *erwerben*. Wir müssen unsere Kräfte *sammeln* und *fördern*. Statt dessen ergötzt sich der Musikliebhaber immer noch an den herkömmlichen, schematisch-gedankenlosen Konzertprogrammen und die Fachleute und gar die Komponisten selbst spalten sich in „Richtungen", deren jede in selbstgerechter Ueberschätzung allen andern die Notwendigkeit und den Wert abspricht. Man kann den Unwert eines musikalischen Kunstwerks nicht sicherer und einleuchtender beweisen, als indem man es *aufführt*, zur Diskussion stellt. Hier, wo es unmittelbar vor dem Hörer seine innere Lebenskraft entfalten muß, wird am ersten seine Leerheit und Hohlheit offenbar werden. Eine ganz neue Orientierung in der Frage des Musikbedürfens, Musikwollens tut uns not; das Verantwortungsbewußtsein, die innere Teilnahme am zeitgenössischen Schaffen muß in breiten Kreisen erwachen. Was mit dem Anspruch auf künstlerische Geltung gedacht und niedergeschrieben ist, *hat den Anspruch darauf, gehört zu werden*. Man muß das Vertrauen zum Urteil der dieser Einstellung fähigen Musikliebhaber aufbringen, daß auf diesem Weg das Gute als gut und das Schlechte als schlecht erkannt werden wird. Wer dieses Vertrauen nicht hat, der irrt sich jedenfalls, wenn er mit der Taktik der Bevormundung, der „Erziehung" etwas zu erreichen glaubt. Nicht auf das einseitig anerzogene, sondern auf das reife, selbständige, an der Fülle und Vielseitigkeit der Erscheinungen sich schulende Urteil kommt es an. Nur dieses kann dem künstlerischen Schaffen Rückhalt geben.

*

Eine der auffallendsten Erscheinungen in der Komposition der Gegenwart ist die Abkehr vom Orchester, von der großen, symphonischen Orchesterkomposition. Die ältere Generation, aufgewachsen in den Jahrzehnten ihrer Herrschaft, ist ihr zwar vielfach treu geblieben; auf die jüngere übt sie aber nicht mehr den Reiz aus, wie etwa um 1900. Im Vordergrund des Interesses steht bei den jungen Komponisten heute die *Kammermusik*. Dieser Umschwung kommt nicht von ungefähr, sondern steht im Zusammenhang mit außermusikalischen, allgemeinen Umstellungen[1]. Jedenfalls liegt der Schwerpunkt des musikalischen Geschehens schon heute nicht mehr in der Orchester-, sondern in der Kammerkomposition, und hier sind Anfänge zu einem neuen Gestaltungswillen erkennbar, die vielleicht die ganze Musik in neue Bahnen lenken können, wenn an Stelle der heutigen Zersplitterung und Gleichgültigkeit ein positives, zielbewußtes Fördern des zeitgenössischen Schaffens sich durchzusetzen vermag.

*

Die hier zu besprechenden Kammermusikwerke sind geeignet, Einblicke in den Reichtum und die Vielseitigkeit der Kräfte zu geben, die sich auf diesem Gebiet betätigen. Das Ausland ist vertreten durch ein italienisches, zwei Schweizer- und ein ungarisches Werk; die übrigen Arbeiten gehören Deutschland (bezw. Oesterreich) an.

Alfredo Casella ist einer der Führer des italienischen Fortschritts. Seine „Fünf Stücke für Streichquartett" sehen in der Tat „modern" genug aus. Trotzdem sind sie aus rein *impressionistischen* Bedürfnissen entstanden und dem willigen Ohr leicht zugänglich, mag die Harmonik auf dem Papier noch so „dissonant" aussehen. Preludio, Berceuse, Valse ridicule, Notturno, Fox-trot sind die einzelnen Sätze überschrieben. Tanz, Maskentreiben, Fasching ist ihre Atmosphäre, gleich zu Anfang deutlich gekennzeichnet durch das wirre Ineinander vollgriffiger Akkorde der tiefen Instrumente, über dem zwei leichte, unabhängige melodische Bildungen in eigensinnigen Rhythmen hüpfen. Der erste, dritte und fünfte Satz sind auf Eleganz, Schmiß, packende Lebendigkeit gestimmt; der zweite und vierte bringen dazwischen das con sentimento zur Geltung. Das Ganze erhält dadurch den Aufbau einer leicht gefügten *Rondo*form, die sich auch in den einzelnen Sätzen, zwanglos und ohne Betonung des Formalen, durchsetzt. Die Akkordik hält sich frei von jeder Bindung an funktionell-harmonische Zusammenhänge. Dadurch stellt sich ein starkes Bedürfnis nach wiederholenden, ostinaten Wirkungen heraus, die, im Zusammenhang mit der Tanzrhythmik, den kleinmotivischen Aufbau im ganzen Werk beherrschen und auch der Melodik sehr deutlich ihr Gepräge geben. Bemerkenswert ist, daß, mit dem letzten Satz, einer der modernen Tänze in die repräsentative Kunstmusik eindringt, ein Vorgang, der zurzeit in der deutschen Komposition wohl ausgeschlossen ist, möglicherweise aber auch einmal wieder eine Rolle spielen kann.

H. Gagnebin und W. Schultheß verkörpern in ihren Arbeiten zwei Richtungen, die gegenwärtig das schweizerische Schaffen überhaupt beherrschen: Gagnebin steht unter *französischem* Einfluß (Debussy), Schultheß unter *deutschem* (Reger).

Die treibenden Kräfte im Streichquartett des ersteren sind der Rhythmus und jene eigenartige, schillernde *Farben*harmonik, die, obwohl sie im Grund auf *Wagner* zurückgeht, doch in Deutschland nie in dem Sinn entwickelt worden ist, wie bei Debussy. Die deutsche Struktur ist immer schwer, durchdacht, durchfühlt, nie ganz Impression, immer *geformt*, wie in ausgesprochener Weise die Sätze der Trio-Serenade (Op. 6) von Schultheß. Gagnebin hält äußerlich am herkömmlichen viersätzigen Formtypus fest. Aber innerlich entfalten sich diese Sätze nicht in Kontrastierung und Wiederholung strenger, festgehaltener Thematik. Ein einziger rhythmischer Pulsschlag beherrscht das Zusammengehen der vier Stimmen, die sich *einer* melodischen Hauptbewegung einordnen; die Themen fließen ohne scharfe Gegensätzlichkeit ineinander über und folgen sich lose ohne die Symmetrie einer bestimmten Anordnung. Das bedeutet: *unendliche Melodie*, getragen von einer weichen, fließenden Akkordik, gegliedert im Sinne einer *Interpunktion*, nicht eines metrischen Aufbaus von Gruppenkorrespondenzen. Die Harmonik ist „einfach", insofern sie nicht die komplizierten Akkordbauten der Neueren benützt; andererseits geht sie der Kadenzierung meist aus dem Wege, vermeidet einfache Dominantverhältnisse. Eine feste Beziehung zu einer „Tonart" ist überall vorhanden, wird aber weniger durch den Gebrauch kadenzmäßiger Harmoniefolgen als durch ein Festhalten der für die Tonart charakteristischen Tonstufen (Vorzeichen) hergestellt. Diese Technik ist echt französisch und hat in ihrer Pariser Entwicklung zur „polytonalen" Schreibweise der bekannten „Gruppe der Sechs" geführt.

Mit genau entgegengesetzten Mitteln arbeitet die Harmonik von *Schultheß*, deutlich unter dem Einfluß von *Reger*. Sie hat durchaus *Kadenz*struktur, aber in starker Erweiterung der Klang-

[1] Näheres in des Verfassers „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik". Erscheint demnächst im Verlag der G. Braunschen Hofbuchdruckerei, Karlsruhe.

verwandtschaft der Tonart, mit reichlichen Versetzungszeichen, Zwischendominanten, Trug- und Halbschlüssen. Auch die Stimmenbehandlung ist eine völlig andere: sich überschneidende, kreuzende Rhythmen, starke Neigung zur melodischen Selbständigkeit der Einzelstimme. Daraus ergibt sich ein geschlossener Aufbau des Themas, deutliche Kontraste und Wiedereintritte; fest umrissene, klar gegliederte Form des einzelnen Satzes. Die Sätze selbst sind deutlich voneinander abgehoben durch einheitlichen Bewegungszug innerhalb der jeweils festgehaltenen Taktart und die durch deutliche Kadenzierungen immer wieder betonte harmonische Grundbeziehung. —

Zoltán Kodály ist nach dem Führer, Béla Bartók, wohl die stärkste Begabung der ungarischen Schule. Seine Schreibweise hat viel mit der Bartoks gemein, die bodenständigen ungarischen Rhythmen, die volksliedmäßige Melodik mit den vielen Quart- und Ganztonschritten, die mehr oder weniger ebenfalls dem Volkslied abgewonnene Harmonik, die in ihrer kunstmäßigen Durchführung viele Aehnlichkeit mit der etwa der fortschrittlichen Wiener Schule zeigt, aber doch auf ganz anderer Grundlage beruht. Bei Schönberg ist, wenigstens in seiner Kammermusik, nicht der Bau des einzelnen Akkords, sondern der zusammenhängende Fluß das Wesentliche an der Harmonik. Die Ungarn stellen vielmehr die Einzelwirkung, den einzelnen Klang, die einzelne Klangverknüpfung heraus: ein echt romantisches Bedürfnis. Tonarten sind in Kodálys Quartett Op. 10 nur an einzelnen Stellen für kurze Dauer festgehalten, wenngleich die zwei Sätze mit D dur-Akkorden schließen. Ein gewisser, aber zwischen verschiedenen verwandten Tonarten schwankender Charakter des harmonischen Geschehens ist allerdings fast überall gegeben, durch die meist einfache Struktur der führenden Melodie mit häufiger Wiederkehr bestimmter Töne, die dadurch in ein harmonisches Verhältnis treten, und ebenso durch ostinate harmonische Begleitfiguren. Eigenartig ist das Auftreten reiner Dreiklänge in diesem Zusammenhang, die fast durchweg den Charakter von Füllungen, von Mixturen haben. Auch einfache Quint- und Quartstimmen, selbst Sextstimmen treten in diesem Sinne auf (Schönberg ist wohl der erste, der Mixturen im Instrumentalsatz bewußt und ausgiebig verwendet hat — schon vorher gelegentlich bei Mahler, Strauß, Debussy, Puccini).

Der formale Aufbau erfolgt in einer Technik, die ebenfalls wohl Schönberg eingeführt hat. Es herrscht nicht das „Thema" im älteren Sinne, dem „Motive" entnommen und „durchgeführt werden", sondern die Grundeinheit ist die Motivgruppe. Mehrere kurze Motive entfalten sich in freier Kombination zu einem Satzabschnitt, der nur durch das Zusammenwirken dieser Motive als solcher gekennzeichnet ist. Kodály baut z. B. im ersten Satz des Quartetts hintereinander 7 Abschnitte in der Folge a—b—c—d—c—b—a. Dabei ist aber zu beachten, daß sich die einzelnen Abschnitte durchaus nicht so scharf trennen und voneinander abheben, wie die Abschnitte der Sonatenform. Vielmehr liegt der Reiz dieser Form gerade darin, im Verlauf des Satzes Beziehungen zwischen den Motiven der einzelnen Gruppen aufzusuchen und dadurch die anfänglich meist ziemlich deutlichen Konturen mehr und mehr zu verwischen.

Besondere Wirkungsmittel bei Kodály sind noch rezitativische Stellen über liegender Harmonie (Einleitung zum zweiten Satz), Unisono-Führungen, Dudelsack-Orgelpunkte, Motivimitation in sehr kurzen Abständen und kanonische Führungen.

Das Streichquartett im Vierteltonsystem von Alois Hába (Op. 7) bedeutet den ersten, ernsten und durchgreifenden Versuch der Aufnahme kleinerer als Halbtonstufen in unser Tonsystem. Den oft erhobenen theoretischen Forderungen in dieser Richtung (Busoni und andere) standen bisher nur schwache praktische Durchführungen zur Seite, die ausschließlich ein Verstärken der Leittonspannung durch Vierteltonalteration an einzelnen Stellen oder Gleitwirkungen bedeuteten, ohne die mit den Vierteltönen neu zu gewinnenden Intervalle wirklich motivzeugend einzusetzen. Das ist Hába gelungen und er darf deshalb mit Recht „Viertelton**system**" schreiben.

Mit der konsequenten Einschaltung von Vierteltonstufen entstehen außer der chromatischen und der Ganztonskala zwei neue „symmetrische" Fortschreitungsmöglichkeiten: in Einviertel- und in Dreivierteltönen. Hába hat namentlich auch diese letztere erkannt und eines der beiden Hauptmotive, die dem Streichquartett zugrunde liegen (und in allen Sätzen, jeweils in rhythmisch veränderter Form, wiederkehren) ist der Dreivierteltonskala entnommen. Die Entwicklung der ganz modernen Kleinmotivtechnik, die, bei Reger und in den letzten Werken Mahlers vorbereitet, namentlich durch Schönberg und seine Schule ausgebildet wurde, hat Hába die formal-technische Grundlage für seinen Versuch gegeben.

Ein eingehenderes Urteil über das Werk ist nicht möglich, ehe man es gehört hat. Die Ausführung stellt an das Gehör der Spieler sehr hohe Anforderungen. Wenn nicht auf Grund des Vierteltonsystems eine durchgreifende Vereinfachung der Gesamtstruktur gefunden werden kann, so bedeutet seine Einführung eine erneute, erhebliche Komplizierung der technischen Erscheinungsform, die wiederum dazu beitragen muß, den Verbreitungskreis des Kunstwerks zu verengen.

Man mag über die Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit der Einführung der Vierteltöne verschiedener Ansicht sein, so wird man sich bewußt bleiben müssen, daß die Entscheidung über diese Frage bei den Komponisten liegt: Wenn die jüngeren, führenden Begabungen dem Weg Hábas folgen, so sind die Vierteltöne damit eben eingeführt, mag die artistische Isolierung des Musikschaffens dadurch noch so sehr verschärft werden.

Das Streichquartett Op. 26 von Heinrich Kaspar Schmid entstammt der romantischen Sphäre. Hier sind keine Probleme, keine Auseinandersetzung mit dem Geist der Zeit, sondern ein Ausweichen, Von-sich-Abhalten, ein Sichzurückziehen und Versenken in träumerische Stimmungen, in weltfernes Spiel der Töne. Daraus ergibt sich die ganze Technik: Festhalten an der Sonatenform im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen, vierstimmig-harmonischer Satz, Stimmverdopplungen, motivische Ausdeutung der Harmonie, Helldunkel von Dreiklangsrückungen (Terzschritte der Harmonie), entsprechend Intervallversetzung ganzer Gruppen, Steigerungen durch stufenweises Hinaufrücken, Quartsextakkordhöhepunkte, Verschleierung der Harmonik durch Leittoneinstellungen, aufleuchtendes Einmünden in Dreiklang und Thema. Das Thema herrscht als Grundeinheit des Aufbaus, wird nur durchführungsmäßig abgebaut, nicht aber motivisch zersetzt. Nicht Motive, aus verschiedenen thematischen Gruppen stammend, werden kombiniert, sondern die Themen selbst in charakteristischer Erhaltung ihres Bewegungszuges. In der Harmonik ist entsprechend die Tonika die maßgebende Einheit; nicht die einzelne Klangimpression oder der harmonische Sinn des Intervallgefüges eines Motivs, sondern die einheitliche funktionelle Beziehung aller Klänge auf ein Zentrum in ihrem Ausbau in Modulationsgruppen. Deshalb die dauernde Beschäftigung der vier Instrumente, der fast pausenlose Satz.

Eine ganz eigenartige, persönliche Leistung stellt das II. Streichquartett Op. 16 von Max Butting dar. Hier ist ein Formwille am Werk, der sich ebenso sehr unterscheidet von dem „romantischen" (dessen Elemente „Thema" und „Tonart" sind) als dem „impressionistischen" (charakteristisches „Motiv", harmonisch-melodisch-rhythmisch-koloristisch bestimmt), als dem „expressionistischen" („Gruppe" frei beweglicher melodischer Motive). Man darf diesen neuen Formwillen vielleicht noch nicht den „synthetischen" (denn dies ist das Ziel der Gesamtentwicklung!) nennen, aber er ist auf dem Weg dazu, es zu sein.

Das Strukturelement des Buttingschen Quartetts ist das horizontale, melodische Gebilde, ein Motiv mit melodisch ziemlich festen, rhythmisch variablen Konturen. Aus ihm baut sich in freier, kontrapunktischer Entwicklung der Satzabschnitt auf, der kaum mehr „Thema" genannt werden kann, schon deshalb nicht, weil seine Wiederkehr weder an bestimmter Stelle noch in unveränderter, geprägter Form erfolgt. Der Satzbau vereinigt eine Reihe solcher Abschnitte (mit verschiedenen Grundmotiven), wobei schließlich eine gewisse kontrapunktische Durchdringung der verschiedenen Gruppen angestrebt wird, ohne aber bindendes Prinzip zu sein. Der Schlußsatz des Quartetts z. B. bringt eine Reihe fugiert gearbeiteter Gruppen, deren Themen den vorausgegangenen Sätzen entnommen und umgebildet sind, und schließlich in kontrapunktisch sehr komplizierten großen Durchführungen mit allerlei Verkürzungen und Umkehrungen kombiniert sind. Diese Polyphonie ist, weil tatsächlich „horizontal" gedacht, eine ganz andere, als die Regers und seiner Schule, die immer von der harmonisch-funktionellen Bewegung aus entsteht.

Die Harmonik hält sich äußerlich im Rahmen der Tonartsharmonik; Butting schreibt noch Tonartsvorzeichnungen und Satzschlüsse in Dreiklängen. Aber von dominantischen Beziehungen ist im Verlauf der Sätze wenig genug zu spüren. Nur weil die Erfindung der melodischen Keime sich noch nicht völlig vom Harmonischen gelöst hat, spielt die Tonart überhaupt noch eine Rolle im Satz. Es ist möglich, daß das für Butting, bewußt oder unbewußt, ein Bedürfnis der Formgebung ist; es ist auch möglich, daß sich seine Erfindung zu rein melodischen, nur noch intervallmäßig bestimmten Gebilden entwickelt (und das ist wieder ein Ziel!) und er damit die Tonartseinkleidung abstreift.

Fritz Kreislers a moll-Streichquartett ist ein technisch sehr gut und klar gearbeitetes, äußerst wirkungsvolles Konzertsaalstück. Aufbau und Thematik arbeiten mit vollendet beherrschten, herkömmlichen Mitteln; die Harmonik ist bemerkenswert „modern", wenn sie auch nirgends Ansätze dazu macht, den Rahmen der Tonart zu verlassen. (Auch der dissonante Schluß des ersten Satzes wird natürlich durchaus im Tonartssinn gehört.) Die Erfindung ist den Instrumenten höchst angepaßt und namentlich für die erste Geige sehr dankbar: ein aus überlegener Musizierkunst und -freude entstandenes Werk, das den Hörer nicht vor Aufgaben stellt und ihn deshalb leicht finden wird.

Zwei wichtige Namen sind Lothar Windsperger und Paul Hindemith, im südwestdeutschen Kreis wohl die führenden Begabungen unter den Jüngeren. Der ältere ist Windsperger; sein Stil ist bereits völlig gefestigt und persönlich. Das auffallendste bei ihm ist das Auftreten anscheinend ganz abgebrauchter Wirkungsmittel, z. B. einfacher Akkordbrechungen usw., die doch einen ganz neuen, frischen Glanz entfalten: ein Kennzeichen einer unmittelbaren, starken Musizierbegabung. Der Schwung seiner Melodik wird ganz aus der Harmonik genährt. Er denkt in Klangfolgen und setzt mit sonst unbekannter Unbekümmertheit einfachste Dreiklangsharmonik neben komplizierteste Gebilde. Die Dynamik spielt bei ihm eine größere Rolle als bei irgend einem der andern genannten. Die Sonatenform mit dem Thema als treibender Kraft ist ihm nicht Forderung oder auch nur Bedürfnis, sondern unmittelbare, unwillkürliche Aeußerung, die er unbefangen beherrscht und abwandelt. Die Kürze seiner Sätze, gegenüber dem endlosen Ausspinnen klassizistischen Epigonentums, ist ein wesentlicher Faktor ihrer Wirkung. Sein Denken geht wohl ursprünglich vom Klavier aus, was in dem Streichquartett (g moll)

Spuren hinterläßt, dem Klaviertrio (h moll) aber eigentlich sein Gepräge gibt. Windsperger läßt sich in keine Schule oder Richtung eingliedern; er ist ganz unproblematisch, ohne jedes Programm, aber ebensowenig konventionell.

Hindemith ist noch mitten in seiner Entwicklung. Vom II. Streichquartett Op. 10 bis zum ersten Satz des dritten Op. 16 führt ein weiter Weg. Mit diesem letzteren Satz stellt sich Hindemith in die vorderste Reihe des musikalischen Fortschritts. Seine Form ist ähnlich der bei Kodály und Butting beschriebenen: die Technik der Motivgruppen. Hindemiths Schritt nach vorwärts wäre größer gewesen, hätte er als III. Streichquartett nur diesen einen Satz gegeben, statt die beiden anderen, noch viel gebundeneren anzuhängen. Es ist eigenartig, daß fast alle Komponisten das mehrsätzige Sonatenschema noch festhalten, nachdem sie die innere Satzstruktur (die doch dazu in direkter Beziehung steht) völlig zerstört haben. Hindemith denkt in diesem, für seine Entwicklung sicherlich sehr bedeutenden Satz nicht mehr „harmonisch", in vertikalen Fortschreitungen, aber auch noch nicht völlig „melodisch" im neuen Sinn. Eine reine Anarchie des Zusammenklangs setzt sich an gewissen Stellen durch (z. B. Anfang der zweiten Gruppe „sehr lebhaft" (Takt 42 ff). Das verbindende Strukturprinzip dieser Begleitfiguren ist hier ausschließlich das rhythmische. Weder harmonisch noch in der melodisch-intervallischen Organisation der einzelnen Stimmen ist hier ein formales Gesetz zu finden, und ebensowenig sind diese Klangfolgen impressionistischen Bedürfnissen entsprungen. Aber an anderen Stellen des Satzes setzt sich das melodische Intervallgesetz schon deutlich durch, z. B. Takt 133 ff. Höchst wahrscheinlich ist damit das Ziel angedeutet, auf das die Entwicklung Hindemiths zustrebt.

*

In Deutschland leben zurzeit etwa zweihundert ernst zu nehmende Komponisten — wohlgemerkt: nicht Auch-Komponisten, die sich neben ihrer sonstigen musikalischen Tätigkeit auch dieses Mäntelchen umhängen wollen, sondern Künstler, die ihre erste und notwendigste Tätigkeit im musikalischen Schaffen erblicken.

Es ist eine der wichtigsten Aufgaben des heutigen Musiklebens, diesen Reichtum bewußt werden zu lassen, diesen Schatz zu heben; viel wichtiger als alle Aufführungen der längst erkannten und anerkannten Meister des 19. Jahrhunderts. Unsere musikalische Vergangenheit hat das ihrige geleistet; für unsere Gegenwart und Zukunft müssen wir selbst einstehen. Dazu gehört außer einer sorgfältigen (aber nicht einseitigen!) Pflege des Ueberkommenen (aber auch über 1800 und 1700 zurück!) eine entsprechende Pflege des Schaffens der Gegenwart. Das Konzertwesen wird und kann diese nicht leisten. (Ausführliche Gründe dafür in dem oben erwähnten Büchlein.) Nur bewußt und ausschließlich darauf eingestellte Organisationen können an dieser Aufgabe mitarbeiten. In unserem südwestdeutschen Kreis sind solche in vorbildlicher Art in Donaueschingen und Freiburg geschaffen und es ist zu hoffen, daß bald weitere entstehen werden.

Körperbewegung und Musikerziehung.

Von E. Colditz-Wortmann (Hamburg-Schiffbeck).

Wer die Literatur der vergangenen Jahrzehnte auf dem Gebiete der Instrumentaltechnik verfolgt hat, kann beobachten, wie sich die Bestrebungen und Forschungen der Musikpädagogen, Künstler und Aerzte verdichteten zu einem einzigen Ziel; dieses Ziel ist Befreiung der Musikerziehung von Ueberlieferungen und Dogmen in bezug auf die technische Ausbildung zur Instrumental- und Vokalmusik. Die Erfahrung dieser Forschungen lehrte, daß der Künstler anders spielt und singt, als der Lehrer lehrte.

Wenn man Ph. E. Bach „Ueber die wahre Art, Klavier zu spielen" mit Verständnis für die technische, körperliche Ausbildung liest, so ist man nicht wenig erstaunt, hier grundlegende Anleitung und Anregung zu finden zu den Forderungen, welche von den bedeutendsten Autoren der Gegenwart aufgestellt werden für eine Reform der Technik überhaupt.

Im Laufe der letzten 2 bis 3 Jahrzehnte haben sich die bedeutendsten Pädagogen soweit geeinigt, daß sie die von dem leider zu früh verstorbenen Dr. F. Steinhausen aufgestellten Forderungen als berechtigt anerkennen oder wenigstens doch als erstrebenswertes Ziel gelten ließen. Dr. F. Steinhausens Werke (Breitkopf & Härtel, Leipzig) waren bereits zehn Jahre vor dem Kriege Ursache stark einsetzender Kämpfe in Wort und Schrift, bis die neuen Gedanken bahnbrechend Aufnahme fanden bei einer beschränkten Anzahl von Künstlern, Lehrern und Autoren. Man vermißt zwar in den meisten Fällen die Anerkennung oder den Hinweis auf die epochemachenden Entdeckungen des verstorbenen Dr. F. Steinhausen, aber die geistige Befruchtung tritt überall zutage.

In Norddeutschland ist durch die Hamburgerin T. Bandmann „Die Gewichtstechnik" (Breitkopf & Härtel) wichtige und hochwertige Pionierarbeit geleistet auf dem Gebiete der Klaviertechnik; sie empfing Anregung und Bestätigung in ihrer Arbeit durch Steinhausen selbst und wiederum gab ihm ihre Erfahrung als Klavierpädagogin Anregung zu seinem Werk „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik". Ihr Ableben setzte auch ihrem Schaffen ein zu plötzliches und frühes Ziel.

Steinhausen verlangt schon um 1900 in erster Linie körperliche Geschicklichkeit als Vorbedingung zur Erlernung irgendeiner Musiktechnik und diese körperliche Geschicklichkeit gründet sich bei ihm nicht auf Gymnastik oder deutsches Turnen, sondern auf Muskelsinn und Körpergefühl, Schwunggefühl und auf der Aneignung des bewußten Erschlaffungszustandes der Extremitäten. Steinhausen sah die Schwierigkeit voraus, welche in der letztgenannten Forderung liegt und wiederholt infolgedessen immer von neuem, daß es nur auf das „Loslassenkönnen" ankomme und auf die Fähigkeit, es in jedem gewünschten Augenblick restlos zur Anwendung bringen zu können im Schwung und Wurf der Arme. Mit der Erlangung dieses Körpergefühls geht die Empfindung für die Schwere unseres Organismus Hand in Hand und T. Bandmann gründete auf dieser Erfahrung ihre neue Lehre von der „Gewichtstechnik".

Es ist von E. Caland, Prof. Ritschel und Dr. Tausing seit Jahren der Versuch in Wort und Bild gemacht worden, diesen wissenschaftlich einwandfrei feststehenden psycho-physiologischen Tatsachen Theorien gegenüberzustellen, welche an Stelle der Ausnutzung und schwunghaften Anwendung unseres Körpergewichts eine Reform anzustreben vorgeben durch Außerkraftsetzung, nämlich Aufhebung des natürlichen physikalischen Gewichts durch Spannungen und Hemmungen; diese Forderung bedeutet eine Ausschaltung des Schwunges und muß von allen, welche die Körperkulturbestrebungen kennen, als Rückschritt abgelehnt werden. Künstler werden ohnehin nie ohne Schwung spielen und infolgedessen die Lehre von der Aufhebung des Gewichts nicht anerkennen.

Die Kenntnisnahme der Werke von Steinhausen und Bandmann und die theoretische, geistige Bejahung ihrer Prinzipien hat bisher nicht genügt, um eine einschneidende Reformbewegung hervorzurufen. Das Wort Gewichtstechnik liegt in aller Mund, man findet auch „selbstverständliche" Anwendung der theoretisch-technischen Ausdrücke im Unterricht, man erlebt freudigen Eifer der Schüler in der Hoffnung auf glücklichen Erfolg ihrer Mühe nach Befolgung so einfach scheinender, theoretischer Winke der Lehrer und — man sucht vergebens nach einer einheitlichen, systematischen praktischen Durchführung dieser Worte. Es sind Worte geblieben! Bis man von der alten Fingerdressur auf Klavier und Orgel und der gefesselten Bogenführung auf Streichinstrumenten Abschied genommen hat im Anfangsunterricht und endgültig in den ersten Jahren darauf verzichtet zugunsten des Schwunges, wird noch lange Zeit vergehen! Gibt es doch sogar noch Körpererziehungsschulen größeren Stils, welche trotz ihrer neuzeitlichen Bestrebungen mit veralteten Begriffen, d. h. mit überwundenen und überflügelten Grundideen arbeiten — wie z. B. Hellerau und Loheland. Erstere erhofft von der Musik körperliche Befreiung; letztere hofft durch Gymnastik (Mensendiek) zum Ziel zu gelangen unter Verkennung der physiologischen Uebung und Nichtachtung physikalischer Gesetze.

Die „Gewichtstechnik" bedeutet für uns keine einseitige Klaviertechnik, sondern im erweiterten Sinne eine schwunghafte Anwendung und Ausnutzung der Schwere unserer Extremitäten, unseres ganzen Organismus sowohl im werktätigen Leben als auch in der Kunstausübung. Um die theoretisch leicht faßbar scheinende Forderung praktisch zu lösen, genügt für den körperlich Geschickten oft ein theoretischer Hinweis des Lehrers. Aber die überall in die Erscheinung tretenden Körperkulturbestrebungen zeigen zu deutlich, wie wenig geschickte, gewandte, anmutige Menschen dem Lehrer als Schülermaterial zur Verfügung stehen. — Für den ungeschickten Schüler fehlt noch der körperlich geschulte Musikpädagoge, welcher imstande wäre, dem musikalisch Begabten die Befreiung von psycho-physischen Hemmungen zu lehren vor Beginn musik-technischer Schwierigkeiten. Die Hemmungen spielen im täglichen Leben eine leider zu wenig bekannte und doch so bedeutende Rolle, wieviel mehr tritt ihr störender Einfluß auf bei künstlerischen Leistungen.

Kurz zusammenfassend läßt sich die Hoffnung aussprechen, daß die vorbildlichen Musikschulen Körperkultur als obligatorischen Unterricht in den Lehrplan aufnehmen und die „Gewichtstechnik" wieder zu Ehren bringen werden. Bewegungskunst lehre man die Jugend an Stelle der überlieferten Kunstbewegungen. Der musikalische Rhythmus ward geboren aus dem körperlichen Rhythmus. Körperlicher Rhythmus kann nur gelehrt werden von stark rhythmischen Naturen und es bliebe der Musikpädagogik ein reiches Arbeitsfeld offen, wenn sie die zukünftige Musikerziehung aufbauen würde auf der Lehre und Unterweisung im Körperrhythmus. Die Gewichts- und Wurftechnik als Elementarstufe der Klaviertechnik wäre dann nur ein Zweig der unendlich vielseitigen Lehre vom Schwung, vom Rhythmus (vergl. Rudolf Bode, Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung, Jena 1921).

3. Westfälisches Sängerbundesfest in Bochum.

In Gegenwart von mehreren tausend Sängern, die aus allen Gauen Westfalens, des Lippe- und Siegerlandes, ja selbst aus Amerika als Vertreter des deutschen Gedankens gekommen waren, wurde am 1. Juli das Dritte Westfälische Sängerbundesfest eröffnet. Chorgesänge des Unterverbands Bochum unter der Leitung von Bundeschormeister Musikdirektor Rudolf Hoffmann und erlesene Instrumentalgaben des städtischen Orchesters Bochum mit Kapellmeister Rudolf Schulz-

Dornburg an der Spitze rahmten die Reden, die die Bedeutung des deutschen Liedes hervorhoben, in würdiger Weise ein. Nach der Erledigung des geschäftlichen Teils in der Bundesversammlung sprach man sich einmütig für die Beibehaltung des in diesem Jahre erstmalig eingeführten Chorleiterfortbildungstages aus, da man von dergleichen anregenden Zusammenkünften viel Segen für die Höherentwicklung der Gesangsleistungen erhofft. Als nächster Termin wurde Ostern 1923 festgesetzt, wo voraussichtlich Hagen als Tagungsort in Frage kommt. Weiterhin beschloß man die aktive Beteiligung des Bundes an dem 1924 in Hannover stattfindenden Deutschen Sängerbundesfest. Wagners Klänge über Siegfrieds Tod aus der „Götterdämmerung" unter Musikdirektor Hans Weisbachs Stab und Wohlgemuths „Dem Andenken der Gefallenen" gewidmeter Chor mit Orchester reihten sich in einer erhebenden Trauerkundgebung für die gefallenen Helden den Vorträgen der Sängerschaft an, die noch durch Schuberts „Sanktus" und Silchers „Bardenchor" vertieft wurde. Vorbildliche Disziplin, Tonsicherheit und dynamische Ausdrucksverteilung, die Weisbachs feines musikalisches Empfinden und sein suggestives Führertalent ins hellste Licht rückten, zeichneten die Wiedergabe der Weisen aus. Den zweiten Teil leitete Bundeschormeister Rudolf Hoffmann mit nicht minder bedeutsamem Geschick. Er feierte Vaterland und Heimat durch den wuchtigen Chor „Wieland der Schmied" (R. Hoffmann), Fischers „Heimat" und Mendelssohns „Rheinweinlied". Rein orchestral wußte er mit Wagners „Einzug der Gäste in die Wartburg" aus „Tannhäuser" und Liszts „Les préludes" genußreich zu dienen. Der zweite Konzertabend gehörte den Vereinen des Bochumer Unterverbands, deren Hauptstützen von ihren Chormeistern siegreich ins Treffen geführt wurden: Männergesangverein „Schlägel und Eisen" (Musikdir. Hoffmann) mit Griegs „Landerkennung", die Sängervereinigung (Musikdir. Geyer) mit Rietz' „Morgenlied", die Einigkeit (Ernst Clauberg jun.) mit der „Trompete von Gravelotte" und der Bochumer Männergesangverein (F. Kranzhoff) mit Bucks „Die wilde Jagd" und „Jägers falsche Lieb'" von Dregert. Eine Steigerung im seelischen Ausdruck schien namentlich bei der Wiedergabe des letztgenannten Liedes nicht möglich. Musikdirektor Hoffmann erntete als Orchesterdirigent berechtigte Lorbeeren nach der Aufführung der Dritten Leonoren-Ouvertüre und der Lisztschen „Ideale". Die Mitwirkung des Essener Baritonisten Hammes bereicherte das Programm um etliche lobenswert vorgetragene Weisen von Schubert und Beethoven. Eine vieltausendköpfige Hörergemeinde hat von der gesamten, äußerst sorgfältig vorbereiteten Veranstaltung einen ungewöhnlich tiefen Eindruck mit nach Hause genommen.

Max Voigt.

Musikbriefe

Chemnitz. Besondere Umstände persönlicher Art haben mich veranlaßt, dem Konzertsaale weniger Beachtung zu schenken als der hiesigen Oper. Das hier Gebotene konnte im allgemeinen befriedigen, da neben dem eisernen Bestande an Wagner-Werken mit Einschluß des Ringes auch einige Neu- bezw. Erstaufführungen in hervorragender Weise zu hören waren, wie z. B. Korngolds „Tote Stadt", Pfitzners „Christelflein" und Humperdincks „Königskinder". Die Einstudierung und Ausstattung dieser Werke machte der Opernleitung alle Ehre und die beschäftigten Solo-Mitglieder gaben durchweg ihr Bestes. Von allgemeinen Gesichtspunkten aus kann man auch mit der diesjährigen Auswahl der Opernkräfte einverstanden sein, da neben bewährten alten auch gute neue Namen zu lesen sind. Sehr erfreulich scheint es mir, daß man auch aufstrebenden jungen Talenten den Weg zum Erfolg freigibt. Angenehm bemerkbar macht sich da Elisabeth Kluge, eine junge Chemnitzer Künstlerin mit gutgeschulten, vorzüglichen Stimmitteln. Auch im Konzertsaale bei einer vortrefflichen Wiedergabe von Liszts „Heiliger Elisabeth" durch den „Orpheus" unter Kantor Kurt Bocks Leitung hat sie sich in der Titelpartie sehr gut bewährt. Als hochdramatische Bühnensängerinnen haben wir in diesem Jahre Eugenie Burckhardt und Emmy Sack, zu deren Gewinnung die Opernleitung beglückwünscht werden darf; es sind ausgezeichnete Künstlerinnen. In jugendlich dramatischen Partien leistet Maria Freiberg viel Gutes; sie ist auch ein Kind dieser Stadt und gehört unserer Bühne schon länger an. Darüber, daß unter den Herren Sängern der Bassist Hermann Schorr das hervorragendste Mitglied unserer Oper ist, kann wohl nirgends ein Zweifel bestehen. Die Herren Kapellmeister Malata, Leschetitzky, Glanz, Krause und Egelkraut teilen sich in die Führung des Taktstockes, wobei bisher den beiden erstgenannten der Hauptteil zufiel. — Was außerhalb der Oper an guter Musik geboten wurde, war mannigfaltig, doch konnte ich nur wenig davon anhören. Es interessierten mich vor allem einige neue Werke zweier hiesiger Komponisten, die als Schöpfer guter geistlicher Musik hinreichend bekannt sind. Kantor Hermann Koch und Organist Karl Hoyer vereinigten sich am Anfang des Winters zu einem Kirchenkonzert in St. Johannis. Ersterer brachte eine von ihm komponierte „Deutsche Messe" in Uraufführung heraus, von der sehr viel Rühmliches zu sagen ist. Der Messe ist der deutsche Text der bekannten Glaubenssätze unterlegt, an sich ein verdienstlicher Gedanke, und Kochs Vertonung bestrickt durch wunderbaren Klangreiz und hochkünstlerische Harmonisierung. Von gleich erhebender und erbauender Wirkung war auch das von ihm am selben Tage gebotene dreiteilige Werk „Johannis Grabschrift", wie auch einige kleinere Motetten, die alle hier einem dankbaren Hörerkreise erstmalig erklangen. Sie sind schwer zu singen und erfordern gutgeschulte Chöre. — Karl Hoyer, der hier schon lange als fein empfindender Tondichter und ausgezeichneter Orgelvirtuose bekannt ist, brachte vier neue Kinder seiner Muse auf der schönen Johannis-Orgel zu Gehör: Trauerzug, Totenklage, Totentanz und Verklärung. Unter seiner Meisterhand sprachen sie tief feierlich und ernst zu Ohr und Gemüt, um im vierten Stück einen verklärenden, beseligenden Frieden dem andachtsvollen Hörer ins Herz zu singen. — Da ich hier von einheimischen Komponisten spreche, will ich eine kleinere Männerchorschöpfung vom Chemnitzer Kurt Bock nicht unerwähnt lassen, die unter seiner Leitung durch den Orpheus zur Uraufführung gelangte. Er hat ein in der Kriegszeit entstandenes Gedicht von Hans Fritz von Zwehl, „Brunnen in Cerny", sich zur Vorlage genommen und darüber einen vierstimmigen Tonsatz geschrieben, der zwar nicht leicht ausführbar ist, aber große Schönheiten aufweist und einem leistungsfähigen größeren Männerchore unbedingten Erfolg sichern wird. — Und nun die Krönung des gesamten hiesigen Musiklebens am Ausgange des Winters: zwei glänzende Aufführungen von Gustav Mahlers VIII. „Symphonie der Tausend". Die städtische Kapelle und der große Chor des Lehrergesangvereins haben sie zustande gebracht. Unermeßliche Opfer an Mühe, Ausdauer und Zeitaufwand hat es gekostet, und aufjubelnd muß sich jeder der Beteiligten heute sagen: Wie herrlich hat es sich gelohnt! Die beiden hervorragenden Führer auf musikalischem Gebiete, Generalmusikdirektor Malata und Professor Mayerhof, haben sich um die Einstudierung und das Herausbringen des Werkes außerordentlich verdient gemacht und jeder der beiden Herren hat eine Aufführung mit gleichgroßem Erfolge geleitet. Die Seele und Triebkraft des Ganzen war seit Jahren schon der verdienstvolle Vorsitzende des Lehrergesangvereins, Schuldirektor Wilsdorf. Er hatte es sich zur Aufgabe gestellt, alle Hindernisse zu überwinden, um Mahlers letzte Schöpfung in würdiger Form nach Chemnitz zu bringen, und tief zu beklagen ist es, daß er den Erfolg seiner rastlosen Bemühungen nicht mehr erleben durfte. Nur wenige Tage vor der Aufführung des Werkes machte ein Herzschlag dem Leben dieses begeisterten und begeisternden, edlen Menschen ein Ende.

Felix Koch.

*

Dortmund. Nach einer kleinen Unterbrechung sollen die Musiknachrichten aus Dortmund wieder regelmäßig erscheinen. In diese Zeit fällt die Berufung Wilhelm Siebens aus Königsberg als Städtischer Musikdirektor. Als Orchesterleiter hat er sich bisher zur Zufriedenheit aller bewährt. Ja, die Symphoniekonzerte haben an Qualität ganz bedeutend gewonnen. Ein besonderes Merkmal der neuen Aera ist die gebührende Berücksichtigung des neuzeitlichen Schaffens. Wenn auch schon viel nachgeholt worden ist, es war aber noch mehr versäumt worden, und es wird wohl noch geraume Zeit vergehen, bis wir darin anderen Großstädten die Spitze bieten können. Die Einzelprogramme ließen zwar die ordnende Hand, eine zusammenfassende Idee vermissen, man ist sogar versucht, ihnen mitunter Stillosigkeit vorzuwerfen. Denn wenn an einem Abend Bach und Liszt gespielt wird, so ist das nicht ohne weiteres verständlich. Die anfangs stark ekstatisch übertriebene Geste ist ruhiger, disziplinierter geworden, doch noch nicht in dem Maße, daß der Zuhörer nicht abgelenkt würde. Andererseits zeugt es von intensivster Arbeit und großer Gedächtniskraft, wenn Sieben die Mehrzahl der großen Werke auswendig dirigiert. Zu den Modernen scheint er sich auch innerlich mehr hingezogen zu fühlen. Hauseggers symphonische Variationen „Aufklänge" waren als Auftakt der letztjährigen Spielzeit gewählt. Bruckners Achte wurde zum Ereignis. Dieser Meister wird leider immer noch nicht genug aufgeführt. Es muß eine Erziehung zu Bruckner kommen. Nachdem im Vorjahre Mahlers Erste zum ersten Male in Dortmund erklang, folgten heuer dessen Zweite und Vierte. In letzterer erreicht wohl Mahlers problematisches Wesen seinen Höhepunkt; man findet keine Beziehungen zu ihr. Nur historisches Interesse darf Strauß' „Don Quixote" beanspruchen. Ein ganzer Strauß-Abend mit „Till", „Don" und der Suite „Der Bürger als Edelmann" darf als Höhepunkt in der Dirigententätigkeit Siebens gelten. Vollendeter kann Strauß kaum aufgeführt werden als an dem Abend. Hier zeigte sich auch besonders augenfällig, was unser Städtisches Orchester zu leisten imstande ist. Es muß entschieden an erster Stelle Westdeutschlands genannt werden. Die Suite gefällt durch ihre eingängliche Melodik, die freilich mitunter billig wird, und durch die kammermusikalische Einschränkung des Orchesterapparates. H. Ungers „Ländliche Szenen" erwiesen sich als gemäßigt moderne impressionistische Charaktergemälde, die infolge ihrer nicht reizlosen Diktion einen bemerkenswerten Erfolg davon trugen, wovon sich der anwesende Komponist überzeugen konnte. K. Atterbergs „Meeressymphonie" ist ein schwerblütiges, an dichterischen Einfällen überreiches Werk, bei dem man seines Genusses nicht ganz froh wird, am meisten noch, wenn man das Programm außer acht läßt. Des 100. Todestages E. T. A. Hoffmanns wurde mit der überfarbigen Ouvertüre von O. Besch gedacht. Daß den Modernen gegenüber die Klassiker etwas zurücktreten mußten, liegt eben in der Natur der Verhältnisse. Mozart mit der „Jupiter"-Symphonie, Beethoven mit Dritter und Achter, Brahms mit Zweiter und Vierter, und der

klassische Ring ist geschlossen. Von den Romantikern hörte man Schuberts „Unvollendete“, Schumanns d moll- und Mendelssohns a moll- (schottische) Symphonie. Weiter folgten Wagner mit der „Faust“-Ouvertüre, bei der zu bedauern bleibt, daß er sie nicht zur Symphonie ausgebaut hat, und Liszts Dante-Symphonie, die trotz ausgezeichneter Wiedergabe nicht den erwünschten Erfolg hatte. Sie ist überhaupt ein Exempel, daß der Programmusik doch gewisse Grenzen gezogen sind. — Ertragreich war die Auslese der gebotenen Konzerte. Prof. C. Resch (Berlin) spielte mit hoher Künstlerschaft Brahms' Violinkonzert in D. Der geniale W. Gieseking, der dran und drauf ist, ein zweiter Liszt zu werden, entzückte durch vollendeten Vortrag in jeder Hinsicht von dem a moll-Konzert von Grieg. Liszts A dur-Konzert wurde von Martha Reents (Dortmund) noch farblos wiedergegeben. Tschaikowskys b moll-Klavierkonzert fand in Leonid Kreutzer einen virtuos-geistvollen Interpreten. Die poetischen Schätze in Schumanns a moll-Konzert wußte Prof. C. Friedberg restlos zu heben. Außerdem erfreuten die Konzertmeister Heinz Schmidt-Stricmke durch den Vortrag von Vieuxtemps' a moll-Konzert, P. v. Kempen durch das D-Konzert von Paganini-Wilhelmy, und Willi Pöhlmann durch Tschaikowskys D dur-Konzert. — In dem Ufa-Palast, der freilich in der Hauptsache dem Kino dienen soll, hat Dortmund endlich einen würdigen Konzertraum erhalten. Er ist vornehm ausgestattet und faßt 1500 Personen. Der vor dem Kriege gefaßte Plan eines großzügigen städtischen Saalbaues ist durch die traurigschaurigen Verhältnisse zunichte gemacht. Die Akustik des neuen Saales erwies sich an dem ersten Abend nicht allzu günstig, hoffentlich nur infolge der unerträglichen Schwüle. Das Eröffnungskonzert war den Klassikern und Romantikern gewidmet, mit der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“ an der Spitze der Vortragsfolge; ein moderner Abend mit Schönberg, Berlioz und ein Brahms-Abend sollen noch folgen. Gleichzeitig mit dem Ufa-Palast hat in demselben Gebäude die Firma H. v. Bremen einen Kammermusiksaal herrichten lassen, den Dortmund bisher auch entbehren mußte. Er faßt (leider nur) 300 Personen, ist aber sonst ein einheitlich wirkendes, Stimmung förderndes Schmuckstück. Prof. C. Friedberg eröffnete ihn mit einem Brahms-Konzert. — Im Mittelpunkt der Chorkonzerte stand das großzügig angelegte und vortrefflich verlaufene dreitägige Bach-Fest unter Musikdirektor C. Holtschneiders Festleitung, über das besonders berichtet wurde. Ein Konzert der Musikalischen Gesellschaft (Dir.: C. Holtschneider) brachte als Uraufführung den „38. Psalm“ von dem westfälischen Schriftsteller und Komponisten B. Friedhoff. Das Werk war noch Prof. Hüttner zugedacht, erinnert in der Form an Mendelssohn, aber an Brahms' Tiefe. Moderner in der Tonsprache, reizvoll in der Anlage und reich an Empfindung ist der „Gesang der Toten“ von F. v. Mayerhoff, der an demselben Abend seine erste norddeutsche Aufführung erlebte. Den Musikverein leitet W. Sieben, der als Chordirigent nicht das leistet, was ihm als Orchesterleiter gegeben ist. So wird der Aufführung der Matthäus-Passion nicht viel Gutes nachgerühmt. — Im Rahmen der gut eingeführten Hohrath-Abende spielte Frau Frieda Kwast-Hodapp die Appassionata und die Paganini-Variationen von Brahms, diesmal mehr veräußerlicht. Tilly Cahnbley-Hinken bestach durch Vortragsroutine in italienischen und deutschen Liedern (Trunk, Haas, Strauß, Wolf). Prof. C. Flesch hatte sich mit der Pianistin Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) vereinigt zum Vortrage von Violin- und Klaviersonaten von Mozart, Brahms, Schumann. Chopin und Liszt hatte sich Ella Pancera (Berlin) gewählt, um ihr glänzendes, virtuoses Können zu zeigen. Ein besonderes Merkmal dieser Abende ist die Pflege der Heimatkunst. Der Komponist Max Weydert trug ein beachtenswertes, in der Stimmführung freilich nicht ganz selbständiges Trio unter Assistenz von dem Violinisten W. Pöhlmann und dem Violoncellisten K. Zuner vor. Ein ganzer Abend war mit Kompositionen von Theo Schäfer, E. Elsäßer ausgefüllt. Anläßlich seines 50. Geburtstages gab der Wort- und Tonkünstler Theo Schäfer in einer besonderen Veranstaltung einen Ausschnitt aus seinem erfolgreichen dichterischen und musikalischen Schaffen. Im Mittelpunkt stand eine vom Komponisten selbst interpretierte Fantasie-Sonate „Die Lebensalter“, die tüchtiges Können verrät und in der Fassung an das Idealbild Schäfers, R. Strauß, stark erinnert. Zu erwähnen sind noch eigene Kompositionsabende der jungen, begabten Talente Hermesmann, der mehr den Leuten des „Anbruch“ zuneigt, und G. Lessing mit Anlehnung an Wagner-Strauß-Puccini. — Von der Oper ist nicht viel zu berichten. Unter der Intendanz von Dr. Johs. Maurach befindet sie sich auf sicherer, zielbewußter Bahn. Bezeichnend für die Leitung ist, daß auch selten gehörte Werke aufgeführt werden, dadurch sich den Dank der Musikstudierenden und der Musikfreunde versichernd. So wurde kürzlich nach 99 Jahren ihrer Entstehung Webers „Euryanthe“ zum ersten Male in Dortmund gegeben. Der Erfolg zeigte, daß die Oper mit ihrem musikalischen und dramatischen Reichtum in der Bearbeitung Dr. H. Stephanis doch lebensfähig ist. Freilich war sie überaus sorgfältig einstudiert worden; hinzu kam die kluge und künstlerische Regie von E. Vanderstetten und die schwungvolle Leitung des orchestralen Stils von Ferd. Wagner. Die Erstaufführungen beschränkten sich auf Pfitzners „Christelflein“ mit seiner ungemein reizvollen Musik und Schrekers „Schatzgräber“, die wiederholt aufgeführt werden konnten. „Parsifal“ scheint zum eisernen Bestand unserer Oper gehören zu sollen. Eine geschlossene „Ring“-Aufführung mit fast ausschließlich eigenen Kräften zeigte die Leistungsfähigkeit unserer Bühne. Glucks „Orpheus“ mit Emmi Leisner in der Titelrolle hinterließ tiefe Eindrücke. Kurz, es machte jedes der aufgeführten Werke den Eindruck eines zielsicheren Wollens und eines das Durchschnittsmaß übersteigenden Könnens. E. Dahlke.

*

Jena. Den Mittelpunkt des musikalischen Lebens bilden auch diesen Winter wieder die akademischen Konzerte. Ihr verantwortlicher Leiter, Universitätsmusikdirektor Rud. Volkmann, hat es verstanden, durch Heranziehung bedeutender Künstler sowie durch interessante Gestaltung der Programme die Konzerte auf gleichbleibender künstlerischer Höhe zu erhalten. Durch Aufführung moderner, zeitgenössischer Werke wird dem berechtigten Verlangen, nicht nur klassische Musik zu hören, Rechnung getragen. Wir hörten u. a. das Streichquartett Op. 7 von Schönberg, am gleichen Abend mit dem Quartett Op. 133 von Beethoven (in der ursprünglichen Gestalt, mit der großen Schlußfuge); dies Konzert stand sowohl in seiner absoluten Konzessionslosigkeit dem Publikum gegenüber als mit seinem außerordentlich hohen Wert des Programms wie der Ausführung durch das Klingler-Quartett einzig da. Gleichfalls vom Klingler-Quartett wurde ein zweiter Abend bestritten, der einen volkstümlicheren Charakter zeigte: Haydn, Mozart und Schubert (Der Tod und das Mädchen). Wir hörten ferner den Cellisten Grümmer, der neben Händel, Bach und Tschaikowsky (Rokoko-Variationen) eine Suite von Hans Gál zur hier erstmaligen Aufführung brachte und dem jungen Komponisten zu einem beachtenswerten Erfolg verhalf. Die übrigen Konzerte brachten größtenteils bekannte Werke. In einem Brahms-Wolf-Strauß-Liederabend konnten wir die ausgezeichnete Gesangskultur der Münchnerin Grete Stückgold bewundern. Als feinsinniger Begleiter bewährte sich Volkmann. Ein Gastspiel der Geraer Kapelle brachte die Figaro-Ouvertüre, Beethovens VIII. und Brahms' II. Symphonie und gab Volkmann Gelegenheit, seine Fähigkeit als fein empfindender und verständnisvoller Orchesterleiter zu zeigen. Wir haben ja in Jena selbst kein Orchester und sind auf Gastspiele auswärtiger Kapellen beschränkt. Die Geigerin Alma Mordie eroberte sich durch ihr glänzendes und temperamentreiches Spiel die Herzen der Hörer, sie trug Sonaten von Bach (f moll), Mozart (B dur) und Schubert (A dur) vor. Ein versprochenes Gastspiel des Pianisten Erdmann wurde, da dieser den letzten möglichen Zug verpaßt hatte, in letzter Stunde durch einen Bach-Abend von Bruno Hinze-Reinhold ersetzt. Die plötzliche Umstellung der Erwartung von ganz moderner Musik auf Bach beeinträchtigte das Genießen dieses Konzertes einigermaßen. Hinze-Reinhold spielte mit einwandfreier Technik und großzügigem Erfassen der Werke u. a. die große a moll-Fuge, die Toccata d moll, eine Lautensuite e moll, zumeist in eigener, guter Bearbeitung. Nur die Umarbeitung einer Violinsonate in eine solche für Klavier läßt sich künstlerisch nicht ganz rechtfertigen. Die vom „Komitee für Volksunterhaltungsabende“ eingerichteten „volkstümlichen Konzerte“, wie auch die von der „Freien Volksbühne“ veranstalteten, beschränken sich ziemlich ausschließend auf die Pflege der klassischen Musik; Haydn, Mozart, Beethoven bilden den Grundstock der Programme, auch Schubert, Schumann und Brahms kamen je einmal zu Wort: das (verstärkte) Gewandhaus-Quartett spielte Brahms' Klarinettenquintett h moll und Schuberts Oktett F dur. Neben diesem künstlerisch außerordentlich hochstehenden Konzert bestand das Schachtebeck-Quartett in Ehren, welches neben Mozart und Beethoven das Quintett von Schumann Op. 44 (am Flügel Frau A. Schachtebeck-Saaken) zur Aufführung brachte. Das Havemann-Quartett trug Brahms' Op. 67 B dur und Beethovens Op. 127 Es dur vor, der einheimische Konzertsänger Fritz Merseberg erzielte mit Liedern von Brahms und Beethoven (Ferne Geliebte) einen guten Erfolg. Hoch zu bewerten war auch der Beethoven-Abend der Weimarer Kapelle unter der Leitung ihres Dirigenten Prof. Leonhardt; das Programm brachte die III. Leonoren-Ouvertüre, das Violinkonzert (Solist G. Havemann) und die Pastoral-Symphonie. Einen eindrucksvollen Beethoven-Sonatenabend veranstaltete der zurzeit in Jena lebende Pianist Alex Reschofsky: Op. 53 (Waldstein), Op. 111 (c moll), Op. 78 (Fis dur) und Op. 57 (Appassionata). Den tiefsten Eindruck hinterließ die Appassionata, die er groß und dramatisch gestaltete. Zuletzt sei noch eine ganz ausgezeichnete (was Chor und Orchester anbetrifft) Aufführung der Bruchschen „Glocke“ erwähnt, die nur durch das Versagen der Solisten im Eindruck geschwächt wurde. Geleitet wurde die Aufführung des Werkes von Fritz Merseberg, der seine Chöre der Liedertafel und des städtischen Lyzeums zu diesem Zweck vereinigt hatte. Heinrich Funk.

*

Mannheim. (Konzerte.) Manches Interessante, vieles Erfreuliche und sogar einiges Hochbeglückende brachte die Konzertsaison der ersten vier Monate. Die „Musikalischen Akademien“ des Nationaltheaterorchesters leiteten ihre auf zehn Abende erweiterten Akademiekonzerte traditionsgemäß mit den Klassikern ein. Bachs erstes Brandenburgisches Konzert in F dur, Mozarts „Maurische Trauermusik“ und Beethovens IV. Symphonie in B dur waren die Orchestergaben des ersten Abends. Dazwischen sang Helge Lindberg, der Baritonist, der die größten technischen Schwierigkeiten mühelos meistert und über eine phänomenale Atemtechnik verfügt, Arien von Händel. Im zweiten Konzert gelangte die „Sinfonia brevis“ (Op. 14) von Philipp Jarnach zur deutschen Uraufführung und errang nur einen schwachen Achtungserfolg. Die blendende, gefallsüchtige Symphonie in f moll von Tschaikowsky beschloß den Abend, zu dem der junge Geiger Max Strub Dvoraks einzigartiges Violinkonzert beisteuerte. Das dritte Konzert sollte sein künstlerisches Charakteristikum durch den Dresdener Kapellmeister Hermann Kutzschbach

erhalten, der hier vor mehr denn zwölf Jahren als pflichtgetreuer Sachwalter unserer Oper, der „Akademien" und des „Musikvereins" hochbedeutsame künstlerische Werte geschaffen hatte. So groß die Freude war, diesen selbstlosen, streng sachlichen, aller Gefallsucht abholden Musiker wieder einmal an der Stätte seiner einstigen Wirksamkeit begrüßen zu dürfen, so groß auch die Enttäuschung, als er nicht erscheinen konnte (?). Den Ersatz sandte Aachen: Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe, der in seinem Programm die „Oberon"-Ouvertüre mit den Brahmsschen Antoni-Variationen (Op. 56, B dur) und der großen C dur-Symphonie von Schubert verband. Sein energiegestrafftes Dirigieren verrät hohe Intelligenz, Erfahrung und ein nicht zu unterschätzendes Temperament, Geschmack und Stilgefühl. Als Novität stand im vierten Abend „Tancred", Konzertstück für Violoncello mit Orchesterbegleitung von J. Brandts-Buys zur Diskussion — ein Stück Programmusik, die sich mit immer wiederkehrenden, fast trivialen Motiven nur im Schlußteil zu einer gesanglichen, tiefergehenden Melodie aufschwingt. Der Solopart ist aus dem Geist des Instruments geschaffen und in diesem Sinne dankbar. Der Solocellist des Theaterorchesters, Konzertmeister Karl Müller, gestaltete das Konzertstück mit gewaltiger Hand. Voran gingen der Novität drei Stücke aus Berlioz' dramatischer Symphonie „Romeo und Julia", es folgte noch „Don Quichotte" von Richard Strauß. Die fünfte Akademie brachte mit Edwin Fischer das Klavierkonzert mit Orchester in f moll (Op. 114) von Max Reger zur hiesigen Erstaufführung. Der kraftstolze Anfang des ersten Satzes macht bedeutenden Eindruck, während in dem langgedehnten Largo con gran espressione der Schlußteil durch seine Innerlichkeit stark fesselt. Fischers Enträtselung und Gestaltung dieses in allen Teilen ungeheuer schweren Konzerts riß zu höchster Bewunderung hin. Umrahmt wurde Reger von Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und Brahms' „Serenade" in A dur für kleines Orchester Op. 16. Leiter der Akademien ist Kapellmeister Franz von Hößlin. Bei aller Elastizität und Virtuosität des hervorragenden Orchesters, dem ein Kutzschbach, Bodanzky und Furtwängler die Tradition schufen, gingen die Konzerte über ein übliches Durchschnittsmaß nicht hinaus. Das Wunder wahrhaft reinsten Genusses erlebte man mit demselben Orchester im ersten Konzert des „Philharmonischen Vereins" durch den Kölner Generalmusikdirektor Professor Hermann Abendroth. In Händels Conzerto grosso in d moll und in der c moll-Symphonie von Brahms zeigte sich Abendroth als Klangzauberer, als Meister von letzter Klarheit und Eindringlichkeit des orchestralen Vortrags wie als Poet, der aus reichstem seelischem Erleben schöpft. Nicht minder erlebnisstark war die schlechthin vollendete Wiedergabe des h moll-Konzerts für Violoncello und Orchester von Dvorak durch den Kölner Cellisten Emanuel Feuermann. Gegen solche Leistungen verblaßte die Bruckner-Feier des Landesverbandes Südwest des Reichsverbandes deutscher Presse im Verein mit der Arbeitsgemeinschaft der badischen Großorchester, die Franz von Hößlin leitete, obgleich die Wiedergabe von Bruckners „Achter" durch das 130 Mann starke Orchester relativ eine recht lobenswerte Leistung war. Bedauerlich, daß der gewaltige Nibelungensaal nur mäßig besetzt war. Ueber solche Teilnahmslosigkeit hat sich die von Professor Arnold Schattschneider geleitete „Volks-Singakademie", die ihr zweites Tätigkeitsjahr einleitete mit einem Symphoniekonzert, das Bachs D dur-Orchester-Suite, Mozarts leidenschaftliche g moll-Symphonie und Beethovens „Sechste" verzeichnete, nicht zu beklagen. Schattschneiders kraftvolle, in sich gefestigte Persönlichkeit wußte die Partituren eindringlich fesselnd, in großen, den Charakter der Werke bestimmenden Umrissen zu gestalten. Während er im zweiten Konzerte seinen stattlichen, 700 Sänger zählenden Chorkörper als einen für Mannheim außergewöhnlich hoch kultivierten Männerchor und gemischten Chor in unbegleiteten Chören von Mendelssohn, Niels W. Gade, Theodor Krause, Friedrich Hegar, Leo Blech und Hermann Esser nach etwas mehr denn einjährigem Studium in einer Art vorführte, die nicht mit den üblichen schönen Worten abgetan werden kann, da diese Art Kunstausübung Kulturwerte von besonderer Bedeutung in sich birgt, brachte er im dritten Konzert Webers „Freischütz"-Ouvertüre und Schuberts h moll-Symphonie zum Vortrag und zeigte damit, wie anregend er in unser Musikleben eingreift. Der Ausschuß für Volksmusikpflege, zu dessen Mentor Musikschriftsteller Karl Eberts erkoren ist, lud zu einer Wanderung durch die erquickenden Gärten der deutschen Romantiker ein und unter Kapellmeister Felix Lederer brachte das Nationaltheaterorchester Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Schumanns „Rheinische Symphonie" in Es dur zum Vortrag. Der treffliche Soloklarinettist des Orchesters Ernst Schmidt bot Webers anmutiges Konzertino in Es dur für Klarinette und Orchester mit viel Kunst und Geschmack. Jane Freund-Nauen sang mit glanzvoll leuchtender Stimme und aus tiefen seelischen Quellen getränkter Gestaltungskunst drei von Max Reger instrumentierte Brahms-Lieder. Der Musikverein brachte mit seinem neuen Chor, dem weitere Kultur vonnöten ist, Bachs gewaltige „Matthäus-Passion" unter Felix Lederer mit der hervorragenden Lotte Leonard (Berlin), Karl Erb, Anna Erler-Schnaudt und J. van Kaatz-Brockmann zur Darstellung. In den kleineren Baßpartien gab der Mannheimer Oratoriensänger Fritz Seefried so vollgültige Proben seiner Gesangskunst, daß man wünschte, diesen selbstlosen, strebsamen Künstler auch anderwärts beschäftigt zu sehen. In seinem 138. Konzerte stellte Arno Landmann seine Passacaglia, cis moll für Orgel — Einleitung und 55 Variationen über ein eigenes Thema —, in einer Manuskript-Uraufführung zur Diskussion, die respektheischende Arbeit eines Könners und Bekenners. Eine kraftvoll einsetzende Introduktion bereitet die Passacaglia vor, die sich über dem eigenen Thema in strenger Durchführung entwickelt und steigert. Einen breiten Raum im hiesigen Konzertleben nehmen die Männerchorkonzerte ein, denen Künstler wie Karl Erb, Cornelius Bronsgeest (Berlin) besonders Relief und Anziehungskraft verleihen.

Ruhende Pole in der Erscheinungen Flucht waren unter den singenden Künstlern vor allem Lula Mysz-Gmeiner, deren Gesangs- und Gestaltungskunst noch kein herbstlicher Hauch zu schaden vermochte, war der Brahms-Liederabend der strebsamen Erler-Schülerin Lisa Brechter, deren ausgezeichnete Behandlung eines nicht gerade sinnlich reizvollen und packenden Soprans und subtile Technik nur noch als Mittel dienen, den poetischen Gehalt eines Liedes voll zu erschöpfen. Nicht minder hat sich der Berliner Baritonist Wilhelm Guttmann, der mit Dr. E. Wolff gemeinsam konzertierte, überaus sichere Fundamente einer soliden Gesangskunst angeeignet, die der von Natur aus harten und spröden Bühnenstimme aber, kraft der Beweglichkeit des Temperaments und Anpassungsvermögens, Reize besonderer Art abzugewinnen versteht, ebenso die aus Riga stammende Else Ruetz, die unter der feinfühligen Assistenz von Julius Weismann in altitalienischen Arien und stimmungsvollen Weismann-Liedern eine warme, satifarbene Sopranstimme offenbarte. Unter den Werdenden empfahlen sich durch wertvolles Altmaterial von gesundem Kern Lisbeth Sterner, Luise Heuber (beide Mannheimerinnen), die Kölner Altistin Martha Bruch und die heimische Sopranistin Angela Isler. Neben Professor Willy Burmester, dem „Geheimrat" unter den Geigenvirtuosen, ließ der von Wien nach Mannheim verschlagene hochtalentierte Rosé-Schüler Hermann Silzer durch seine zuverlässige Technik und echt musikalische Gestaltung besonders aufhorchen. In sogenannten Meister-Klavierabenden kamen Max Pauer und Leonid Kreutzer, dessen eigenwillige Rhythmik und Darstellung von Mozart das Schlichte, Freudige abstreifte, in Werken von Chopin sich aber besonders bewährte, zu Worte. Die Kunst des stürmenden, drängenden, noch ungebändigten Max Jaffé äußerte sich in einem gediegenen, die übliche Schablone meidenden Programme. Mit einer gewaltigen Vortragsfolge führte sich der Münchner Joseph Schwarz als Ausbildungslehrer des Friedrich Häckelschen Instituts ein, während der Frankfurter Pianist Willy Renner als Pädagoge des Elisabeth Bleicherschen Pädagogiums vorteilhaften Eindruck hinterließ. Mußten die meisten Solistenkonzerte vor viel leeren Stühlen absolviert werden, so bringt man der Kammermusik erfreulicherweise regeres Interesse entgegen. Vornehmlich üben die Veranstaltungen des Konzertvereins starke Anziehungskraft aus. Die Reihe dieser Konzertabende eröffnete das Busch-Quartett mit Beethovens Op. 135 und Bruckners einzigem F dur-Streichquintett. Die „Wendlings" setzten diese Reihe mit einer Meisterleistung (und willkürlicher Programmänderung) fort. Auch das Mannheimer Streichquartett — Licco Amar, Walter Caspar, Franz Neumaier und Karl Müller — hat sich nun eine stattliche Stammgemeinde erspielt. Das Erscheinen des Trios K. Friedberg, K. Flesch und Hugo Becker bedeutete eine gewinnreiche Erhebung im Einerlei des hastenden Konzertbetriebes, wenngleich auch sie das mit seinen Eckpfeilern auf tschechisch-russischem Boden stehende Programm (während des Konzerts) abänderten. Das Mannheimer Trio — Paul Breisach (Klavier), Licco Amar (Violine), Karl Müller (Cello) — bestätigte auch in seiner Neugestaltung die höchst beachtenswerte Form seines durch Wert und Gehalt Dank heischenden, straff zugreifenden, nicht zu lange klügelnden Musizierens. Konrad Liebrecht und Erwin Bodky, zwei junge, durchaus ernst gerichtete, auf virtuose Uebertreibungen verzichtende Künstler, erfreuten durch ihr gesundes, frisches Musizieren. Ein Bild von der bergfrischen, gesunden, unproblematischen, aus dem innersten Inspirationsdrange schöpfenden Feurigkeit des Empfindens und Erfindens der deutschen Jungschweizer auf dem Gebiete der Kammermusik und Liedkomposition entrollten die Sopranistin Adele Stoll-Degen, Pianist Walter Rehberg und das Stuttgarter Kammertrio Otto Baumann (Violine), Hans Köhler (Viola) und Hans Münch (Cello). Rudolf Hunek.

Kurze Musikberichte

Dortmund. Donizettis komische Oper „Don Pasquale" erlebte noch kurz vor Toresschluß eine gut vorbereitete Wiedergabe. Durch den Reichtum einschmeichelnder Melodien, durch die verhältnismäßig farbige Instrumentation, nicht zuletzt durch die stilvolle, fein ausgefeilte Regie von Em. Vanderstetten und durch die entzückenden Rokokodekorationen von Hans Wildermann wurde ihr eine freundliche Aufnahme zuteil. Von den Mitwirkenden traf Frz. Schuster in der Titelrolle den leichtflüssigen Lustspielton am besten. E. D.

M.-Gladbach. Eine dreitägige Brahms-Feier konnte auch unsere Stadt veranstalten, die dank der finanziellen Unterstützung eines besonders dazu gebildeten Komitees mit allerersten solistischen Kräften, dem auf 70 Musiker verstärkten städt. Orchester und dem stattlichen Männerchor des städt. Gesangvereins unter Hans Gelbkes Leitung einen glänzenden Verlauf nahm. Ein Volkskonzert, das eigentliche Hauptkonzert und eine Kammermusik hatten den großen Saal in der „Kaiser-Friedrich-Halle" jedesmal bis auf den letzten Platz gefüllt. Die II. Symphonie, die Alt-Rhapsodie, das B dur-Klavierkonzert und die Akademische Festouvertüre, letztere wohl nicht ohne Absicht in unserem „besetzten" Gebiet gewählt, fanden eine vorzügliche Wiedergabe, wie auch das herrliche B dur-Streichquartett,

das Klavierquintett und die Ernsten Gesänge. Als Solisten wurden Edwin Fischer (Berlin), Maria Philippi (Basel) und das Rosé-Quartett (Wien) und Hans Gelbke als Leiter des Festes sehr gefeiert.

Siegen. Der Männergesangverein „Einigkeit" in Geisweid gab unter Mitwirkung des städt. Orchesters Witten a. d. Ruhr und der Kammersängerin Sophie Bischoff (Darmstadt) in Siegen ein Konzert. Die Leitung lag in Händen des Vereinsdirigenten E. Kursch (Krombach). Der Chor sang u. a. „An der Wolga" von Jüngst (10 russische Lieder) und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Podbertsky mit Orchesterbegleitung. Reine Intonation, guter Rhythmus und feine Schattierung zeichneten den Chor aus. Das städtische Orchester Witten, das durch Siegener Herren ergänzt war, spielte das Vorspiel zu Lohengrin unter Kursch in wundervoller Ausführung. Frau Bischoff besitzt einen feinen, wohlklingenden Sopran, der in jeder Lage natürlich und absolut rein anspricht. In der Art des Vortrages vereinigen sich alle Vorbedingungen zu einer gesanglichen Leistung in höchster Vollendung. Das bewiesen vor allem: „Auf starkem Fittige", Arie aus der Schöpfung von Haydn, die mit Orchester zu Gehör kam, und „Erlkönig" von Schubert. Kursch begleitete verständnisvoll und feinfühlend.

Würzburg. Max Meyer-Olberslebens abendfüllender „Teuerdank" für Soli, Chor und Orchester hatte anläßlich seiner Aufführung zum 80. Stiftungsfest der Würzburger Liedertafel einen großen Erfolg. Die Kritik rühmt dem Werk großen Reichtum an musikalischen Einfällen und Schönheiten, starke dramatische Wirkungen und glänzenden polyphonen Chor- und Orchestersatz nach; die streng gewahrte Stileinheit und bis zum Schlusse anhaltende Steigerung wird besonders hervorgehoben. Das Werk dürfte eine würdige, dankbare Aufgabe für Vereinigungen, welche über künstlerisch hochstehende und starken Frauen- und Männerchor verfügen, sein. Der sein Werk selbst dirigierende Komponist wurde von mehr als 2000 Zuhörern aufs herzlichste gefeiert und zum Ehrenchormeister der Würzburger Liedertafel ernannt.

Wien. Nach Dresden (siehe den Bericht „N. M.-Ztg." Heft 14) brachte nun auch die Wiener Volksoper Mascagnis „Der kleine Marat" heraus. Der kleine Mascagni hätte besser getan, des großen Rossini Beispiel zu folgen, der am Höhepunkt seines jungen Ruhmes das Komponieren sein ließ.... Um die recht gute Volksoper-Aufführung bemühten sich die Damen Wagschal und Schimon, die Herren Baumann, Rittersheim und Brand, der Regisseur Markowsky und insbesondere der Dirigent Weingartner, der die Sache des Komponisten mit italienischem Feuer führte ... er weiß wohl, warum ...

Dr. R. St. H.



Kunst und Künstler

— Das erste Heinrich-Schütz-Fest findet vom 3.—6. November in Dresden statt. Zur Mitwirkung wurden u. a. Generalmusikdirektor Fritz Busch und Prof. Otto Richter gewonnen. Geplant sind außer einer Ausstellung, Aufführungen des Weihnachtsoratoriums, der Musikalischen Exequien, verschiedener Psalmen und Madrigale, sowie einiger Werke von Schein, Scheidt, Rosenmüller und Giov. Gabrieli. Bei einem Festgottesdienst wird Dr. Smend predigen. Näheres durch die Schütz-Gesellschaft, Dresden-A., Uhlandstr. 28.

— Anläßlich der Wiederkehr des 100. Todestages E. T. A. Hoffmanns hat der Pfitzner-Verein, der Münchner Goethe-Bund und die Deutsche Musikgesellschaft eine Reihe seiner Kompositionen, darunter das Harfenquintett, das Klaviertrio, einige Klaviersonaten, die Julia-Duette sowie Stücke aus der bisher völlig unbekannten Oper „Aurora" aufgeführt. Musikhistorische Einführung und musikalische Leitung bei dieser Veranstaltung lag in Händen Dr. Erwin Krolls, der auch demnächst eine Biographie des Musikers Hoffmann zu veröffentlichen gedenkt.

— Eugen d'Albert hat eine neue Oper „Mareike von Nymwegen" vollendet. Das Buch stammt von dem Berliner Schriftsteller H. Alberti und behandelt ein niederländisches Legendenthema.

— Der Leipziger Universitätschor St. Pauli ernannte Hans Pfitzner und Karl Straube anläßlich der dortigen Erstaufführung der Romantischen Kantate „Von deutscher Seele" zu Ehrenmitgliedern.

— Am 9. Juli konnte Prof. Karl Thiel, der stellvertretende Direktor der Staatsakademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, seinen 60. Geburtstag feiern.

— Henri Marteaus Symphonie „Gloria naturae" kommt Anfang Oktober in Dresden unter Leitung des Komponisten in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters zur Uraufführung.

— Inka-Musik wird erstmalig im Oktober in einem Konzert der deutsch-spanischen Gesellschaft in Dresden aufgeführt werden. Der peruanische Prof. Dr. Alomia Robles, der als erster die Melodien der Inka gesammelt hat, gibt diese im Auftrage der amerikanischen Regierung heraus. Er wird persönlich das Konzert leiten und auch einen einführenden Vortrag halten.

— Prof. Adolf Busch wird zusammen mit dem Pianisten Rudolf Serkin im Monat November in Spanien und Holland, im Januar in der Schweiz, im Februar in Italien und im März in Skandinavien größere Konzertreisen unternehmen. Die Programme enthalten solistische und Kammermusikwerke.

— Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Poppen, der verdienstvolle Leiter des Heidelberger Bach-Vereins, brachte in der vergangenen Spielzeit Aufführungen der Matthäus-Passion und der „Schöpfung" heraus, die in ihrer künstlerischen Vollkommenheit in nichts den seinerzeit von Wolfrum geleiteten Aufführungen nachstanden und sowohl beim Publikum wie auch bei der Presse restlose Anerkennung fanden. Auch die für Heidelberg erstmalige Aufführung der V. Symphonie Mahlers, die mit hinreißendem Schwung gespielt wurde, ist ein Verdienst Poppens.

— Hans Roessert, ein Schüler Siegmund von Hauseggers, ist vom 15. September 1922 ab als I. Kapellmeister an das Stadttheater in Klagenfurt verpflichtet worden. Er ist zugleich Leiter der Symphoniekonzerte.

— Valentin Ludwig, der allgemein bekannte Berliner Konzerttenor, hat in der Saison 1921/22 mit bedeutenden Erfolgen im Auslande, wie Schweden und Tschechoslowakei, sowie in Berlin, Hamburg, Potsdam, Beuthen, Oldenburg, Forst, Zerbst, Minden usw. als Bachscher Evangelist und Kantatentenorist, Träger großer Oratorienpartien und als Interpret moderne Tenorballaden und Lieder gesungen. Die in- und ausländische Presse widmet dem intelligenten Sänger uneingeschränkte Würdigung.

— Mit Beginn des Wintersemesters wird Prof. Alfred Cairati, bisher in Zürich und Berlin, als Lehrer für Sologesang in die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart eintreten. Prof. Cairati war 8 Jahre lang am Sternschen Konservatorium in Berlin tätig und hielt sich vorübergehend in Zürich auf. Zu seinen Schülern gehören die Kammersänger Walter Kirchhoff, Cornelius Bronsgeest, Franz Egenieff, Frau Helene Suter-Moser und viele andere im Musikleben begehrte Namen.

— Barbara Kemp (Berlin), Delia Reinhard (München), Elisabeth Rethberg (Dresden), Sigrid Onegin (Berlin), Kurt Taucher (Dresden), Paul Bender (München), Michael Bohnen (Berlin), Gustav Schützendorf (München) wurden für die kommende Saison an das Metropolitan-Opernhaus in Neuyork verpflichtet. Das alte Lied: die besten Bühnenkräfte lockt der Dollar nach Amerika.

— Dem Kammersänger und Professor an der Akademie der Tonkunst in München Eug. R. Weiß wurde vom nächsten Studienjahr an eine Meisterklasse für Konzert- und dramatischen Gesang übertragen.

— Das Berliner Frauenterzett (Olga Fleck, Mary Hahn, Gertrud Peiper) bereitet einen Zyklus „Heiterer Hausmusik": Lustiges von Haydn, Mozart, Weber, Cornelius (u. a. eine Parodie auf die Meyerbeer-Oper) vor; ferner alte deutsche und alte Wiener Tänze; „Halbverklungenes" von Löwe, Mendelssohn, Silcher, Schumann, Hauptmann; Kunstlieder und Kanons von Wilhelm Berger, Karl Reinecke, H. v. Herzogenberg u. a. Dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten soll durch Uraufführungen moderner dreistimmiger Gesänge gedient werden.

— Eugen Felber, zuletzt künstlerischer Leiter der Neuen Bühne in München, wurde an das Nationaltheater in Mannheim als Spielleiter und Dramaturg von nächster Spielzeit an verpflichtet.

— Der Dresdner Tonkünstlerverein hat die verdienten Mitglieder Prof. Walter Bachmann und Kammervirtuosen H. Lange zu Ehrenmitgliedern ernannt. In der Hauptversammlung wurde der bisherige I. Vorsitzende Kammermusikus Theo Bauer wiedergewählt.

— Der St.-Michaelis-Kirchenchor in Hamburg, der unter der vortrefflichen Leitung Alfred Sittards steht, kann auf eine lange Reihe erfolgreicher kirchlicher und weltlicher Konzerte in der vergangenen Spielzeit zurückblicken. Es kamen u. a. Chor- und Orchesterwerke von Schütz, Bach, Händel, Weckmann, Mahler, außerdem neben Orgelwerken (Sittard) Lieder im Volkston zum Vortrag.

— Rudolf Jung (Zürich) wurde nach mehrmaligem Gastspiel (als Siegfried, Tristan) an das Württembergische Landestheater Stuttgart verpflichtet.



Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Nach Zilchers „Doktor Eisenbart" in Mannheim und Leipzig ist nun auch eine gleichnamige komische Oper von Rolf Rueff in Kiel (Stadttheater) zur Uraufführung gekommen.

— Als Erstaufführung anläßlich des 100. Todestages von E. Th. A. Hoffmann ging des Dichtermusikers „Undine" unter Leitung von Kapellmeister Erich Orthmann im Stadttheater in Aachen in Szene.

— Waldemar Wendlands Oper „Peter Sukoff" (Text von Olga Wohlbrück) kam mit starkem Erfolge im Stadttheater zu Nürnberg zur Erstaufführung.

— Das Oratorium „Der heilige Augustinus" von dem St. Florianer Regenschori Franz Müller und die „Heimat-Symphonie" des Linzer Domorganisten Franz Neuhofer kamen unter Leitung Spörrs (Wien) in Linz a. D. zur Uraufführung.

Konzertwerke.

— Bei dem vom 15.—17. Juli gefeierten Stiftungsfeste des Akademischen Gesangvereins Würzburg kam als Einleitung des Festkonzertes ein großangelegter, überaus kunst- und wirkungsvoller Festmarsch des I. Vereinsdirigenten J. B. Zeller zu erfolgreicher Uraufführung. Ferner fanden die Musik zu einem Festspiel vom gleichen Komponisten und die von Benno Ziegler zu einer Groteske uneingeschränkten Beifall.

Unterrichtswesen

— Württ. Hochschule für Musik. Durch die Einrichtung einer Probebühne ist die Opernschule nunmehr gesichert; die Arbeit mit dieser wird im September d. J. beginnen. Ueber die Angliederung der Orchesterschule des Deutschen Musikerverbandes sind Verhandlungen im Gang, welche zu einem günstigen Abschluß zu führen versprechen.

— Der Reichsverband akademisch gebildeter Musiklehrer und -Lehrerinnen wählte in den künstlerischen Beirat den Kölner Komponisten Dr. Hermann Unger.

— Der 47. Jahresbericht des staatlichen Konservatoriums für Musik in Würzburg (Direktor: Prof. Hermann Zilcher) liegt vor. Danach besuchten die Anstalt im Schuljahr 1921/22 439 ordentliche Schüler und 663 Hospitanten. Die beigedruckten Programme zeigen die eifrige künstlerische Arbeit der Anstalt, die über ein umfangreiches, tüchtiges Schülerorchester verfügt.

— Der Jahresbericht des Städt. Konservatoriums in Nürnberg (Direktor: C. Ph. Norich) meldet für das Schuljahr 1921/22 den Besuch von 588 Schülern. Auch hier gewähren die Programme einen Einblick in die umfangreiche, erfreuliche Arbeit. Bayern steht ja im Reich überhaupt einzig da mit zwei staatlichen (München und Würzburg) und zwei städtischen (Nürnberg und Aschaffenburg) Musikunterrichtsanstalten. Sonst gibt es im ganzen Reich nur noch eine staatliche Anstalt (Charlottenburg). Aber dafür gibt es eben, damit können wir uns ja trösten, Kultusministerien mit Scharen von Beamten. Und solange es die gibt, wird jeder Dummkopf überzeugt sein, daß für unsere musikalische Kultur trefflich gesorgt ist.

— Die Tonwortmethode des Prof. C. Eitz (Eisleben), die bis jetzt in den Schulen Preußens verboten war, ist freigegeben. Die Arbeitsgemeinschaft „Schleswig-Holsteinischer Gesanglehrer" in Kiel hat Eitz aufgefordert, Vorträge über seine Methode zu halten, während der Jenaer Lyzealchor unter Leitung von F. Merseberg die praktischen Vorführungen nach dieser Methode übernehmen soll.

— Der Reichsverband der Deutschen Musiklehrerinnen feiert im Sommer dieses Jahres sein 25jähriges Bestehen. Er umfaßt zurzeit nahezu 60 Ortsgruppen in allen Teilen des Reiches; als Zweigvereine sind ihm angeschlossen der Tonika-Do-Bund und der Verein staatlich geprüfter Schulgesanglehrerinnen. Die Ziele, für die er sich stets und mit Erfolg eingesetzt hat, sind: wirksame Standesvertretung gegenüber Behörden und Publikum, wirtschaftliche Sicherung seiner Mitglieder, Kampf gegen das Angebot minderwertiger Musiklehrkräfte, Verwirklichung höchster Anforderungen an die Vorbildung zum musikalischen Lehrberuf. Als Mittel zur Erreichung dieser Ziele dienen ihm: gemeinsame Unterrichtsbedingungen, langfristige Unterrichtsverträge, eine Unterrichtsvermittlungsstelle, eine Auskunftsstelle für soziale Versicherungen, beide in Berlin; Berufsberatungsstellen in vielen großen Städten, Altersheime, Hilfskassen. In Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., Kassel, Königsberg, Stettin, Wiesbaden und andern Orten hat der Verband Musiklehrerinnen-Seminare gegründet, die in dreijährigem Studium eine gediegene berufliche Ausbildung gewährleisten. Der Verband hat die ministerielle Zusicherung erhalten, daß seine Prüfungen bei der bevorstehenden Einführung der staatlichen Musiklehrerinnenprüfung als gültig anerkannt werden sollen. (Seine Geschäftsstelle ist in Kassel, Hohenzollernstraße 34.)

Auslands-Nachrichten

— In der vergangenen Spielzeit der Metropolitan Opera in Neuyork gab es 112 italienische, 38 französische, 22 deutsche und 4 englische Vorstellungen. In der nächsten Spielzeit soll die deutsche Oper wieder den Platz im Spielplan erhalten, den sie früher innehatte. Mozarts „Cosi fan tutte" erlebte übrigens die amerikanische Uraufführung.

— Als Nachfolger Eugène Ysayes, der nach Brüssel zurückkehrt, wurde Serge Koussevitzky, der in Paris und London sehr erfolgreich tätig ist, als Leiter des Orchesters in Cincinnati in Aussicht genommen.

— Eine neue Sonate für Violine und Klavier von Respighi wurde vom Komponisten und Corti in Rom aufgeführt.

— Die Direktion des Concertgebouw kündigt ein französisches Musikfest mit 3 Orchesterkonzerten unter Mengelberg und 2 Kammermusikaufführungen an.

— Das Andalusische Musikfest in Granada soll einen Wettbewerb der populärsten Sänger alter andalusischer Musik bringen. Das Fest wird den Freunden spanischer Musik Gelegenheit bieten, andalusische und arabische Melodien kennen zu lernen.

— Preisausschreiben. Die Nationalföderation der Musikklubs in Philadelphia veröffentlicht ein Preisausschreiben von 1000 Dollars für eine Pantomime und 500 Dollars für ein Kammermusikwerk für Flöte, Oboe, Violine und Klavier und zwei Singstimmen. Die näheren Bedingungen sind uns leider nicht bekannt.

— Ein noch sehr junger Geiger — Weisbord — erregte bei seinem Auftreten in Steinway Hall (London) Aufsehen durch fabelhafte Technik und gesangvollen Vortrag.

Vermischte Nachrichten

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer beschäftigte sich in ihrer diesjährigen Hauptversammlung neuerdings mit der Kulturabgabe. Auch in weiteren Kreisen ist die schwere Not erkannt worden, von der das künstlerische Schaffen der Gegenwart, insbesondere auf musikalischem Gebiet, betroffen ist. Der natürliche Strom, der das junge Werk des schaffenden Künstlers der Oeffentlichkeit zuträgt und damit zum Gemeingut des Volkes macht, ist durch die veränderten wirtschaftlichen Verhältnisse, durch die ungeheuerliche Steigerung der Kosten für Stich und Druck und der Papierpreise so gut wie unterbrochen. Neue künstlerisch wertvolle Kompositionen können fast nicht mehr erscheinen, die wenigen doch noch herausgebrachten Werke finden keine Verbreitung, weil der Verkaufspreis der Noten die Zahlungsfähigkeit der Abnehmer übersteigt. Eine Förderung hat umgekehrt minderwertige Ware erfahren, die in großen Mengen verlegt und abgesetzt wird. Eine Fortdauer der gegenwärtigen Zustände, die das geistige und sittliche Leben unseres Volkes schädigen und auch das Ansehen der deutschen Kultur vor aller Welt herabzumindern geeignet sind, ist unerträglich. Kleine Mittel und ein System der Wohltätigkeit können keine Abhilfe schaffen, ein Eingreifen der Gesetzgebung muß gefordert werden. Aus diesen Erwägungen beschloß die Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, den Vorstand zu ersuchen, durch eine Umfrage bei den Mitgliedern und durch sonstige Ermittelungen über die infolge der Wirtschaftslage eingetretene Erschwerung in der Herausgabe und Verbreitung neuer Tonschöpfungen Material zu sammeln und mit allen Kräften die Einführung der Kulturabgabe zu fördern, die das geeignetste Mittel darstellt, um den Zusammenbruch der deutschen Musikpflege zu verhindern.

— Beim 23. Eidgenössischen Sängerfest in Luzern wurde ein Reingewinn von über 100 000 Franken erzielt! Da könnten ja verschiedene deutsche Institute einen kleinen Pump anlegen.

— Die „N. M.-Ztg." erhielt mit der Bitte um Veröffentlichung folgende Notiz: Wie wir erfahren, ist eine Reichsgruppe der geschädigten Schüler des Stauprinzips in der Gründung begriffen. Alle diejenigen, die durch das von G. Armin (Berlin) „begründete" und von einigen seiner Schüler weiterverbreitete „Verfahren" (Stuttgart, Feuerlein) an ihrer Stimme Schaden erlitten haben, werden in ihrem Interesse dringend gebeten, ihre Adresse mit genauer Angabe des Namens und Wohnorts des betreffenden Lehrers, der Lehrzeit, einer Schilderung des angewandten Lehrverfahrens und der Art der organischen Schädigung an die Zentralstelle Dresden-A., Albrechtstraße 36, Dr. Karl Klunger, zwecks Weiterbearbeitung des Materials zu senden. Den Geschädigten entstehen keine Kosten; sie unterstützen nur den guten Zweck, andere Gesangstudierende vor dem Einschlagen eines falschen Weges zu bewahren. Ueber den Fortgang der Schutzbewegung und deren wissenschaftliche Begründung wird Bericht erstattet werden. — (Anmerkung der Schriftleitung: Wir bringen diese Notiz als ein Zeichen unserer in ihren Kampfmitteln nicht gerade wählerischen Zeit und mit dem Bemerken, daß wir sie höchst sonderbar und nicht der Art entsprechend finden, mit der man bisher im künstlerischen Leben andersgeartete Ansichten und Methoden bekämpfte. Dieser an die Oeffentlichkeit gerichtete Aufruf charakterisiert Gesangspädagogen einer bestimmten Richtung einfach als Schädlinge, ohne gleichzeitig die Unterlagen dafür zu bringen und ohne das leiseste Gefühl jenes Anstandes, der auch im Gegner einen Mann sieht, der ehrlich und ernst für die Kunst arbeitet, mag man auch seinen Weg für falsch oder geradezu schädlich erachten. Halten die Gründer der Reichsgruppe jeden durch die Staumethode [von deren Wert hier nicht die Rede ist; ich selbst würde sie wahrscheinlich nicht wählen, aber das ist ja meine individuelle Ansicht] angeblich Geschädigten für befähigt und für berechtigt, den Schaden einwandfrei auf das Schuldkonto dieser Methode zu setzen? Dann erleben wir ja sicher bald die Gründung von Reichsgruppen Durchs-Examen-Gefallener, Sitzengebliebener, Nichtangestellter usw., dann blüht auch uns eine neue Gründerzeit.)

An unsere Leser!

Die wirtschaftlich unheilvolle Lage, die allen Zeitschriften Einschränkungen auferlegt, zwingt uns, die seit vielen Jahren bestehende Einrichtung, Kompositionen unserer Abonnenten zu prüfen und im Briefkasten kurz zu besprechen, bis auf weiteres einzustellen.

Verlag und Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung".

Verspäteter Versand infolge Streiks.

Die durch den Buchhandel über Leipzig gehenden Exemplare der Hefte 20 und 21 gelangten teils infolge des in Leipzig ausgebrochenen Streiks der Markthelfer (Packer), teils infolge Streiks der hiesigen Buchbinder leider verspätet in die Hände der Empfänger, was wir sehr bedauern.

Die Expedition der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Schluß des Blattes am 27. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 17. August, des nächsten Heftes am 7. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 32.—, im Ausland Mk. 64.—. Einzelhefte Mk. 9.—, im Ausland Mk. 18.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 164.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 200.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 328.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Das zweite Donaueschinger Kammermusikfest.

Wie sehr die „Donaueschinger Kammermusikfeste" als eine über der Parteien Haß und Gunst stehende Veranstaltung geradezu ein Erfordernis unserer jungen, ringenden zeitgenössischen Tonkunst sind und mit wie feinem Verständnis seine geistigen Väter und künstlerischen Leiter und Berater sie in die Wege geleitet und ausgestaltet haben, zeigte das Interesse, das die große musikalische Welt, soweit ihr die Entwicklung der Musik mehr am Herzen liegt, als festliche Reden über die gute, alte Zeit, an ihr nahm. Das kleine hoffnungsfreudige Häuflein des ersten Jahres hatte sich ganz beträchtlich vermehrt. Neben zahlreichen Reichsdeutschen sah das Fest Gäste aus Oesterreich, der Tschecho-Slowakei, aus der Schweiz, Holland, England und Amerika in Donaueschingen.

Das vor einem halben Jahrhundert aufgestellte, seitdem aber nicht mehr mit neuem Geist erfüllte künstlerische Programm des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: im Sinne fortschreitender Entwicklung für die Tonkunst zu wirken, ist von dem Arbeitsausschuß des Donaueschinger Festes übernommen und mit lebensvollem, neuzeitlichem Geist erfüllt worden. Einem Geist, der nicht davor zurückschreckt, auch einmal Problematisches zur Diskussion zu stellen, der aber doch im wesentlichen mit sicherem Instinkt das entwicklungsfähig Wertvolle auswählt. Denn hierin liegt ja überhaupt das eigentliche Kriterium des tieferen Wertes eines Werkes: nicht daß es vortrefflich gekonnt, eine einwandfreie Arbeit ist, sondern daß es zukunftskräftige Keime enthält. Gut gearbeitete, einwandfreie Kompositionen, die bei der Masse am leichtesten ansprechen, hat es zu jeder Zeit in Fülle gegeben; ihre Lebensdauer stand und steht meist im umgekehrten Verhältnis zu ihrer „Beliebtheit". Das wirklich Wertvolle aber, das, was aus starkem Empfinden gezeugt, mit sicherem Können geformt in die Zukunft weist — nicht selbstgefällig in sich selbst ruht —, dieses herauszufinden und mit allen Mitteln zu fördern, ist die schönste und dankbarste Aufgabe der Kritik. Das ist in einer Uebergangszeit wie der unsrigen, in der viel gesucht Neues, absichtsvoll Neutönerisches, raffiniert Konstruiertes den Blick trübt, nicht eben leicht. Unbedingte Ehrlichkeit im Urteil, liebevolle, intensive Beschäftigung mit den Wurzeln und Keimen der zeitgenössischen Musik und das rechte Gefühl für lebendige Kunst sind ihre Vorbedingungen. Die Eigenliebe einiger Kritiker, die ihre eigene Meinung für wertvoller als die der Schaffenden hielten, hat gerade in den letzten Jahren manche Konfusion in den Köpfen ihrer Nachbeter, des Publikums und besonders mancher jungen Komponisten angerichtet. Es wurde damit ein Gewalt- und Gewollt-Modernismus heraufbeschworen, der einer gesunden und natürlichen Fortentwicklung nicht eben förderlich war und eine reinliche Scheidung der Geister und Probleme erschwerte.

Am Anfang und Ausgang des Programms standen zwei Komponisten, die bereits im vorigen Jahr in Donaueschingen zu Worte gekommen waren und die mir als die stärksten schöpferischen Potenzen unter der jüngsten Komponistengeneration erscheinen: Ernst Krenek und Paul Hindemith. Es ist erstaunlich, welch' ausgeprägten Charakter, welch' durchaus eigenen Stil nach der Serenade und dem Streichquartett (Nürnberg 1921) diese „Symphonische Musik für neun Soloinstrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Streichquintett) in zwei Sätzen" Op. 11 des 22jährigen Krenek hat. Ueberall zeigt sich die ganz hervorragende Begabung dieses jungen Oesterreichers, die nicht nur klanglich und rhythmisch, sondern besonders auch melodisch sehr ergiebig ist. Man fühlt wohl, wie er noch mit dem Stoff ringt (so im 1. Satz und gegen Ende des 2. Satzes), fühlt aber doch zugleich, wie dieser Stoff auf durchaus gesundem, kräftigem Boden erblüht; fühlt endlich, wie hier einer, der inmitten der Probleme der modernen Musik als Empfangender, Aufnehmender aufgewachsen ist, nun selbst als Schaffender Probleme gar nicht empfindet, sondern nach Ausscheidung alles Unfruchtbaren (dank seiner musikalischen Potenz) ganz natürlich und folgerichtig in einer außerhalb tonaler Gebundenheit stehenden, aber doch nicht willkürlichen Klangwelt von außerordentlichen Reizen, musiziert. Daß sich hier ein wirklich erfindungs- und empfindungsreicher Kopf offenbart, scheint mir am deutlichsten der zweite Satz mit seiner in ein wunderbares Melos gehüllten, versonnenen Klage zu zeigen. Dieses Melos freilich vermag erst zu genießen, wer frei von vertikalen Gehörseindrücken dem bunten Gerank der Stimmen folgen kann.

Hindemith kam zunächst mit einem Zyklus von sechs Gedichten nach Georg Trakl „Die junge Magd" Op. 23b für eine Altstimme, Flöte, Klarinette und Streichquartett heraus. Lieder, die in Hindemiths Vertonung zu einem starken Erlebnis werden. Wie hier mit wenigen Mitteln der Untergrund trauriger, öder Einsamkeit gezeichnet und in allen Strophen festgehalten, wie einzelne Stimmungen (ohne Aufdringlichkeit, in organischem Herauswachsen aus dem symphonischen Fluß des Ganzen) unterstrichen werden: so die tiefe Melancholie des zweiten Liedes durch den wundersamen Zwiegesang zwischen Bratsche und Klarinette, die Fiebertraumstimmung zu Beginn des dritten Liedes durch die erregten Rhythmen der Klarinette, das Schmiedekolorit in nur ahnender, wie von ferne her klingender Umdeutung, das Aufleuchten der Reseden vor dem bläulich hellen Himmel, wie das alles, verbunden durch ein sehnendes Motiv, zusammengehalten, mit feinen Abstufungen gesteigert und formal abgerundet wird, das ist schlechthin genial. Diese Lieder gehören zu den stärksten Erscheinungen der musikalischen Lyrik seit Hugo Wolfs besten Schöpfungen.

Die Kammermusik Nr. 1, Op. 24 zeigt den Musikanten Hindemith, der unsentimental und frei von empfindsamem Aesthetentum mit vergnügtem Lächeln den zeitgenössischen Musikrummel der Jazz-Bands, Foxtrotts usw. betrachtet und — con fuoco mitmacht. Wer Ohren hat zu hören, der kann nach dem einsamen Gesang des dritten Satzes (im Donaueschinger Sonderheft S. 328 abgedruckt) über den Zynismus des vierten Satzes — mit dem programmatischen Titel „1921" —, der den ganzen Katzenjammer des musikalischen Alltags mit unzweideutiger Gebärde (Trompetenzitat) kennzeichnet, nicht mehr im Zweifel sein. Und wer Musikantenblut in sich spürt, wird darüber ebenso vergnügt lächeln, wie es Hindemith tat, und wie es Wolfgang Amade getan hätte, stünde er als Zeitgenosse unter uns. Es gab einige ernste Mienen, die besagten, es wäre besser, man hätte die „Kammermusik" nicht in das offizielle Programm auf-

genommen. Soll man sich nicht über die Elastizität des Musikausschusses freuen, der es doch aufnahm? Und hat sich nicht sein Verfasser in Donaueschingen durch sein Streichquartett und seinen Liederzyklus als genialer Kopf legitimiert? Ueberlasse man die sauren Töpfe ruhig anderen Orten.

Neben Krenek und Hindemith möchte ich Felix Petyrek und Fidelio Finke stellen. In beiden steckt die rechte österreichische Musizierfreudigkeit, die sich in tanzähnlichen Partien, bei Finke in dem ganz schubertisch anhebenden Scherzo, zu erkennen gibt. Petyrek erscheint als der sinnlich reizsamere, der klanglich sensitivere, in der homophonen Kunst noch stärker verwurzelte, Finke als die schwerblütigere, grüblerische, herbere, mehr polyphon gerichtete Natur. In Petyreks einsätzigem Sextett (für Klarinette, Streichquintett und Klavier), in dem das Thema, der „seltsam klagende Naturlaut" einer Bergweise, in einer Reihe freier Variationen durchgeführt wird, besticht die Fülle der klanglichen Ideen. Mit starker Phantasie werden die einzelnen Klangvisionen in poetisch reizvoller Gestalt entwickelt, kraftvolle, leidenschaftliche Empfindung wie zarteste Versonnenheit sind ihrem Schöpfer zu eigen. Es wäre zu wünschen, den weiteren Weg Petyreks im nächsten Jahre durch ein neues Werk verfolgen zu können. Das gilt besonders auch für Fidelio Finke, dessen einsätziges Streichquartett bereits 1913/14 entstanden ist und somit über die neuere Entwicklung Finkes keinen Aufschluß gibt. Aber es zeigt doch, welch bedeutendes Talent hier am Werk ist, wenn auch der Stoff gelegentlich mit dem Komponisten durchgeht und die Arbeit zuweilen die Ideen überwuchert. Ein eigenwilliger Kopf, dessen scharf profilierte Linien (Finke schuf das Werk mit 22 Jahren) und oft hartkantige Kontrapunktik ebenso überraschen, wie das ungetrübte Sichaussingen im Scherzo.

Bernard van Dierens Kunst ist mir in dem Maße problematisch geblieben, als sie ihm aus Problemen herausgewachsen ist. Vor allem erscheint er mir nicht als der echte Kontrapunktiker, als der er sich gibt. Wenn da vier Stimmen einfach übereinander gereiht werden, so ist das ohne tiefere Verknüpfung doch nur polyphone Musik äußerlicher Art; zudem liegt in der Absicht der „harmonischen Variationen" im polyphonen Satz ein Widerspruch! Ein echt kontrapunktisches Werk auf seine ursprüngliche harmonische Formel zurückführen zu wollen ist ebenso paradox, wie aus einem homophonen Satz eine kontrapunktische Grundformel zu ziehen. Vor allem vermißt man im größten Teil des ersten Satzes, ebenso im dritten Satz seines II. Streichquartettes das wichtigste Auskunfts- und Verknüpfungsmittel der polyphonen Schreibweise: die Imitation. So erweist sich das ganze kontrapunktische Gebäude als Ergebnis der Reflexion, der Erwägung, nicht des schöpferischen Willens, der, wenn er bei van Dieren vorhanden ist, sein Feld im Harmonischen hat, wie der zweite Satz, ein stimmungsvolles, akkordliches Spiel, das „den zarten Laut und das zitternde Zusammenklingen der alten Lautenchöre nachzuahmen" sucht, und auch der dritte Satz bezeugt. Denn da, wo er, wie im Doppelkanon des vierten Satzes, wirklich kontrapunktisch arbeiten muß, ist der Satz trocken und belanglos.

Auf wie viel gesünderem, sichererem Boden steht man da bei Hermann Grabner! Er hat sich deutlich sichtbar an Reger und über diesen an Bach gebildet; die Art seiner Linienführung und Rhythmik beweisen es. In seiner Triosonate (für Violine, Viola und Klavier) sucht er das dramatische Element der dualistischen Sonate als neues Ausdrucksmittel einzuführen. Ohne je ins theatralisch Pathetische zu verfallen, entwickeln sich die vier Sätze in großem Zug voll Kraft und Energie, in ausgezeichnetem Stil werden die Themen (bis zum Höhepunkt im vierten Satz) gegeneinander entwickelt und ausgespielt. Das ernste, prächtige Werk gewinnt noch durch die glänzende Verwendung und Ausnützung der beiden Streichinstrumente, denen das Klavier vielfach nur als volltönender Untergrund dient.

Als beachtenswerter, ernst zu nehmender Komponist muß ferner Max Butting angesprochen werden, der mit einem sehr fein gearbeiteten, klangschönen Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello Op. 22 in einem Satz zu Worte kam. Freude am Klang mischt sich hier, ähnlich wie bei Petyrek, mit der Lust an mehrstimmiger Linienführung, ohne daß freilich eine so starke eigene Sprache wie bei diesem vorhanden ist. — Das gilt noch mehr von Richard Zöllner, von dessen einsätzigem Quintett für Klarinette, zwei Violinen und zwei Violoncelli ich einen bedeutungsvollen Eindruck nicht erhalten konnte. Auch hier ist das Klangliche sehr gut bedacht, aber den Gedanken fehlt es doch an ausgeprägter Eigenart, zudem ist die Arbeit noch zu lose, zu mosaikartig gefügt.

Das zweifellos vorhandene kompositorische Talent Rudolf Dinkels ist noch zu sehr im Werden begriffen, als daß man Entscheidendes darüber sagen könnte. Namentlich der erste Teil seiner im Geist so gar nicht grotesken „Fuga grotesca" für Streichquartett bietet nichts Besonderes, manche schwachen, erarbeiteten Stellen machen sich da noch geltend. Aber vom zweiten Teil an horcht man doch stärker auf und läßt sich von dem stimmungsreichen Schlußteil gern überzeugen.

Reinhold Laquais Klarinettensonate in a moll ist die solide Arbeit eines tüchtigen Könners, der flüssig und klangvoll und mit sichtlichem Geschick für das Soloinstrument schreibt, dessen Erfindung aber doch zu früh der Atem ausgeht. So beachtenswert der erste Satz sich anläßt, so unterhaltsam sich der leichtwiegende Scherzosatz gibt, der dritte Satz ist von verzweifelter Leere, für die eine besonders hervorstechende Eigenschaft der anderen Sätze als Ausgleich nicht vorhanden ist.

Von den Liedern mit Klavierbegleitung vermochten nur die Edmund Schröders zu fesseln. Ein ernstes, grüblerisches Temperament spricht sich da in ausgezeichnet gestalteten Liedern nach Gedichten von Michelangelo aus. Das herbe Pathos des Dichters findet hier eine eindrucks- und bedeutungsvolle Wiedergabe. Die Aufnahme der Lieder Hans Jürgens von der Wense waren ein Fehlgriff (der einzige von Gewicht!). Was sich hier mit Donnerschall als Kraft, Kernigkeit und Urwüchsigkeit auftut, ist nichts als unverhohlene Sentimentalität, die sich hinter kraftmeierndem Getöse und einer archaistischen Quintenschablone versteckt und doch nur zu schlecht ihr wahres Gesicht, mit ihren oft ins Reißerische gehenden Zügen, verbergen kann. Anspruchsvoller Dilettantismus, den einzig die hervorragende Gesangskunst Hermann Weils vor dem Schlimmsten bewahrte.

Mit Hermann Weil sei der großen Reihe der ausführenden Künstler gedacht, die alle in liebevollster Hingabe an ihre Aufgaben dem Kammermusikfest zu seinem großen und schönen Erfolg verhalfen. Zunächst seiner Gesangskollegin, der Kölner Altistin Tiny Debüser, die sich durch die meisterliche Interpretation der Lieder Schröders und Hindemiths als bedeutende, künstlerisch feingestaltende und gesanglich hochkultivierte Liedersängerin einführte. Die Hauptlast der Arbeit lag bei den zwei Quartettvereinigungen: dem Amar-Quartett (Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith, Maurits Frank) und dem Zika-Quartett (Richard Zika, Karl Sancin, Ladislaw Cerny, Ladislaw Zika), zwei ganz prächtige Künstlergruppen, die sich mit fabelhafter Einfühlungskraft und herrlichem Schwung der ihnen anvertrauten Werke annahmen. Neben ihnen sind der vortreffliche Basler Geiger Fritz Hirt, Hermann Grabner (Bratsche) und Julius Brumme (Kontrabaß) zu nennen. Entsprechend der starken Einbeziehung von Holzblasinstrumenten in die moderne Kammermusik sind eine ganze Reihe ihrer Vertreter zu nennen: der glänzende Züricher Klarinettist Eduard Allegra, sein unübertrefflicher Stuttgarter Kollege Philipp Dreisbach und die ausgezeichnete Karlsruher Bläservereinigung (Spittel, Kämpfe, Spranger, Wenk), denen der Stuttgarter 1. Trompeter Herr und die Frankfurter Reinhold Merten (Harmonium) und Ludwig Haedler (Schlagzeug) anzufügen sind. Außer den in ihren eigenen Werken pianistisch mitwirkenden Komponisten ist Alwine Möslingers (Heidelberg), die sich mit gutem Gelingen des Klavierparts in Grabners Triosonate annahm, und Eduard Erdmanns als Begleiter der Schröderschen Lieder zu gedenken. Endlich aber Hermann Scherchens, der mit energievoller, feinfühlender Hand die Aufführung der Werke Kreneks und Hindemiths leitete.

Wie im vorigen Jahr leitete auch diesmal wieder die musikalischen Veranstaltungen der Festtage eine Messe während des Hochamtes ein, und zwar diesmal die G dur-Messe Franz Schuberts, die unter Musikdirektor Heinrich Burkards Leitung

(mit Tiny Debüser, Hermann Weil und Meinhard Streisle, Stuttgart, als Solisten) zu sehr schöner Wiedergabe kam. Und den Abschluß des Festes — im Fürstlichen Schloßpark — bildete auch diesmal wieder — Mozart. Wie in einem Sommernachtstraum tanzten zu seinen Weisen anmutige Kinder (vom Karlsruher Opernballett) einen symbolischen Reigen um die rote Rose. Mit diesem heimeligen, herzerquickenden Ausklang schloß das zweite Kammermusikfest ab, das wieder wie das erste (und in noch höherem Grade) ein voller Erfolg war und das einen um unsere musikalische Zukunft nicht bange werden ließ. Nur muß man den Mut haben, nach vorwärts zu schauen, auch wenn man dabei 'mal über Steine stolpert oder der Wind etwas heftig um die Perücken pfeift. Des Fürsten freudiges „Auf Wiedersehen" läßt uns froh des nächsten Festes harren.

Hugo Holle.

Claude Goudimel.

Zum 350. Todestage.

Von Dr. Erich H. Müller (Dresden).

Eine der interessantesten Musikerpersönlichkeiten des Calvinischen Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist Claude Goudimel, dessen Wirken noch Einfluß auf Heinrich Schütz' Komposition der Cornelius Beckerschen Psalmen hatte. Leider sind die Nachrichten über seinen äußeren Lebensablauf nur recht spärlich. Das Jahr seiner Geburt ist uns nicht einmal bekannt. Die allgemeine, auch von Riemann vertretene Anschauung, Goudimel sei um 1505 in Besançon geboren, scheint mir bei eingehender Betrachtung seines Schaffens und der wenigen von ihm erhaltenen Dokumente als falsch. Die Festsetzung dieses Jahres als Geburtsjahr ergibt sich wohl aus der vom Marquis de Maîche 1826 gemachten fälschlichen Zusammenziehung des Namens Gaudio Mells mit dem Claude Goudimels. Daß diese beiden nicht identisch sind, nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst Michael Brenets, der damit auch die Legende zerstörte, Goudimel sei der Lehrer des Palestrina und der Begründer einer römischen Musikschule gewesen. Dies trifft vielmehr auf Gaudio Mell zu, der später Kapellmeister des Königs von Portugal in Lissabon war und von 1580 an wieder in Rom lebte.

Zum ersten Male begegnen wir — nach den bisherigen Forschungsergebnissen — dem Namen Goudimels in dem 1549 erschienenen Sammelwerk **Premier Liure cõtenant XXV chãsons nouuelles à quatre parties en deux volumes**, das der Verleger Nicolaus du Chemin (Duchemin) herausgab und dessen Drucklegung bereits am 20. Januar 1549 vollendet war. In diesem Werke finden sich zwei Chansons von Goudimel. Da alle übrigen Komponisten, von denen Werke in dieser Sammlung veröffentlicht wurden, in Paris ansässig waren, so dürfte anzunehmen sein, daß auch Goudimel bereits seit 1548 in Paris lebte. Da es Duchemin verabsäumt hat, in einer Vorrede Näheres über die Komponisten mitzuteilen, wie es damals fast allgemeiner Brauch war, so sind wir nicht in der Lage, genaue Angaben über Goudimels Stellung zu machen. Immerhin ließ sich feststellen, daß er weder Mitglied der „**Musique du Roy**" noch Chorpräfekt oder Organist an einer Kirche war. Es liegt die Vermutung nahe, daß er entweder Student der Artistenfakultät der Sorbonne oder Hauslehrer bei einer vornehmen Persönlichkeit war. Daraus dürfte weiterhin der Schluß möglich sein, daß Goudimel damals noch ziemlich jung war, vielleicht erst 20 Jahre. In den folgenden Jahren veröffentlichte Duchemin in den weiteren Bänden seines Sammelwerkes regelmäßig je 3 Chansons Goudimels. Im ganzen liegen in der Sammlung, deren 11. Band 1554 erschien, 32 Chansons des Komponisten vor. Bereits 1551 aber erschienen auch geistliche Werke Goudimels, nämlich zwei Motetten in einem Sammelwerke und sein erstes selbständiges Werk, dessen genauer Titel lautet:

„Premier Liure, contenant huyct Pseaulmes de David, traduictz par Clement Marot, et mis en musique au long (en forme de mottetz) par Clavde Govdimel; dont aulcuns vers (pour la commodité des musiciens) sont à trois, à quatre, et à cinq parties, et aussi à voix pareilles. Plus les commandemens de Dieu à quatre parties. — De l'imprimerie de Nicolas du Chemin, à l'enseigne du Gryphon d'argent, rue S. Jean de Latran à Paris. 1551. Avec privilège du Roy pour six ans."

In der Vorrede, die an den Monseigneur Jean Brinon, Seigneur de Villaines gerichtet ist, spricht er sich sehr scharf über die „**lascives, sales, et impudiques chansons**" aus, die zur Korruption und Verweichlichung verleiten. Kein Wunder daher, daß er, der damals wohl noch Katholik war, zu den von Clement Marot 1542 veröffentlichten Psalmen, die bereits ein Jahr später auf 50 vermehrt mit einer Vorrede Calvins erschienen waren und nach bekannten weltlichen Melodien gesungen wurden, neue Singweisen erfand. Diese Psalmen wurden aber nicht nur in protestantischen Kreisen, zu denen damals schon Männer wie Franz und Caspar v. Coligny, Anton v. Bourbon, der Prinz Louis Condé und zahlreiche Edelleute zählten, gesungen, sondern fanden auch in katholischen Häusern Gehör. Dies ist um so merkwürdiger, weil Heinrich II. (1547 bis 1559) mit allen Mitteln den Protestantismus zu unterdrücken versuchte. Daß ihm dies nicht gelang, lag daran, daß Calvin immer und immer wieder versuchte, den Staat sich durch den ihm aufzubürdenden religiösen Beruf dienstbar zu machen, den Protestantismus mit einer politischen Parteistellung zu verbinden. Zweifellos hat aber Goudimel bereits in jener Zeit Fühlung mit hugenottischen Kreisen gehabt. Er veröffentlichte in den nächsten Jahren, die die fruchtbarsten seines Lebens sind, außer den schon erwähnten Chansons drei Magnificats (zwei davon in einer Sammlung, die er 1553 mit Duchemin gemeinsam herausgab), vier vierstimmige Gesänge (in **Les Amours de Ronsard, 1553**), Horazische Oden (1555), fünf Messen, sowie Motetten und weitere Chansons (besonders in der Sammlung von Le Roy & Ballard). Im Juni 1557 finden wir Goudimel plötzlich in Metz, von wo er das dritte Buch seiner Psalmen in Motettenform **Claude Belot, sieur de la Bloctière** widmet. Obgleich in den folgenden Jahren noch katholische Kirchenmusik von Goudimel erscheint, dürfte doch die Annahme gerechtfertigt sein, daß er inzwischen zum Calvinismus übergetreten war und, um Verfolgungen zu entgehen, fliehen mußte. Die noch erscheinenden katholischen Werke mögen noch von früher her bei den Verlegern gelegen haben, denn man muß sich vergegenwärtigen, daß damals die Herstellung von Noten außerordentlich lange Zeit in Anspruch nahm und Kirchenmusik, da nicht so schnell wie weltliche, die immer stark dem modischen Geschmack unterworfen war, veraltend, zurückstehen mußte. Mit den Psalmen Davids, von denen bis 1566 im ganzen acht Bücher erschienen, hat uns Goudimel sein Hauptwerk geschenkt. 1564 erschien eine vereinfachte Bearbeitung, die nur einen Vers jedes Psalmen brachte, der unter Erhaltung der Melodie von Guillaume Franc und Louys Bourgeois imitierend kontrapunktiert war, und im folgenden Jahre eine weitere mit schlichtem, vierstimmigem Satze. Diese Ausgabe erschien auch in deutscher Sprache, vom Königsberger Rechtsgelehrten Ambrosius Lobwasser besorgt, im Jahre 1573. Diese deutsche Ausgabe erlangte in Deutschland eine außerordentliche Volkstümlichkeit und wirkte auf zahlreiche Komponisten anregend. So beschäftigte sich unter anderem sogar Landgraf Moritz I., der Gelehrte von Hessen mit dem Werke und schrieb zu einigen Liedern, die noch keine eigenen Melodien hatten, im Jahre 1607 neue. Durch ihn wurde zweifellos auch Schütz auf die in ganz einfachem Kontrapunkt Note gegen Note gehaltene Kompositionstechnik Goudimels hingewiesen und vielleicht liegen hier letzten Endes die Wurzeln für Schützens Wunsch, die Gemeinde mitsingen zu lassen, wie sich aus der Herausgabe seines Gesangbuches ohne Noten in Lüneburg (1663?) ergibt.

Wie lange Goudimel in Metz zugebracht hat, wissen wir nicht, er wohnte aber zuletzt in Lyon, von wo aus er auch Besançon besuchte. Er wurde ein Opfer der Gegenreformation; kurz nach dem 23. August 1572 wurde er getötet. Hier seien

noch zwei Briefe an Paul Schede[1] mitgeteilt, die sich in **Melissi Schediasmatum Reliqviae** 1575 S. 82 f. (Exemplar in der Landesbibliothek Dresden) finden:

P. MELISSO.

MItto ad te secundam tui epigrammatis partem concentibus Musicis pro temporis brevitate ornatam, quam pro tua humanitate eo animo quo tibi offero excipias. Nam si fuisset mihi otium diuturnum, politius atq; ornatius tibi reddidissem. Me habuisse tantillum spatij summo dolore afficior. Scias autē me hesternam diem totam contrivisse atque consumsisse in illa cōcinnanda. Sed ut est mortalium, præsertim in eo quod fit celerius, errare; tamen si quid mendarum in illa reperias, tuarum est partium emendare. Malui enim meam ignorantiam prodere, quàm tanto viro deesse. quidquid autem ab amico proficisci par sit, à me expectato. Salutabis meo nomine Truchetum, Comitem, Brunellum. Vale mi Melisse. Exarat. ultima mensis Novembris, Anno 1570.

Tuus ad aras usque
Claudius Goudimel

Dieser Brief lautet in deutscher Uebersetzung:

Ich schicke Dir den zweiten Teil Deines Gedichtes, den ich, so gut es bei der Kürze der Zeit möglich war, komponiert habe. Nimm die Komposition mit so freundlichem Wohlwollen auf, wie ich sie Dir darbringe. Hätte ich mehr Muße gehabt, so hätte ich sie ausgefeilter und besser gemacht. Daß ich nur so wenig Zeit hatte, tut mir sehr leid. Du sollst aber wissen, daß ich den ganzen gestrigen Tag darauf verwandt habe, sie in die richtige Form zu bringen. Es ist aber das Schicksal der Sterblichen besonders bei dem, was wir zu schnell tun, zu irren. Solltest Du irgend einen Fehler darin finden, so ist es an Dir, ihn zu verbessern. Lieber will ich meine Unwissenheit preisgeben, als einem Mann, wie Dir, schaden. Alles was Du von einem Freunde verlangen kannst, darfst Du von mir erwarten. Grüße Truchetus, Comes und Brunellus in meinem Namen und leb wohl, Melissus,

Dein bis zum Tod Claudius Goudimel.

Geschrieben am letzten November 1570.

PAULO MELISSO POETÆ LAUREATO.

BInas à te accepi, Melisse melitissime, literas, symbolumque tuum unà cum luculentissimis tuis in meam commendationem epigrammatibus; quæ valde a pluribus doctis probata fuere. Quòd si subita responsione tuas literas non exceperim, mihi ignoscas velim: districtus enim multis negotiis fui ob pecunias ... meo creditas, qui mihi summas molestias exhibuit, adeò ut coactus fuerim Vesontionem proficisci, ubi ille ... commoratur. Simul atq; illuc appuli, utens titulo de restitutionibus, ille obturavit aures adeò ut surdo et mortuo canerē. Vocavi illum in jus; comparuit. litigavimus duorum mensium spatio, non sine summo tedio. Tandem causis ultro citroq; discussis, lata est sententia in sui detrimentum, ita ut causa ceciderit; ego verò voti compos factus sim. His peractis, relicta Vesontione, repetens Lugdunum, vix conspectis hujus civitatis muris, incidi in teterrimam ac infestissimam febrim; quæ unius mensis spatio mirum in modum me distorsit ac vexavit: atq; hæc in caussa fuit, quo minùs symbolum tuum adhuc concentibus Musicis ornare potuerim, sed ubi, favente Deo, è nido surrexero ac vires resumsero, equidem admovebo manum calamo, & quidquid artis impertitæ sunt mihi Musæ, in illud effundam. Bene vale mi dilectissime Melisse, & ut soles me amore prosequere. Iterum vale Lugduni, XXIII mensis Augusti, Anno Christi MDLXXII. C. Goudimel.

Dieser Brief lautet in deutscher Uebersetzung:

Mein Melissus, wie Honig süßester, Deine beiden Briefe und Dein Symbolum empfing ich zugleich mit Deinen schönen Lobgedichten auf mich, die von mehreren Gelehrten sehr tüchtig erfunden wurden. Bitte entschuldige, daß ich Deine Briefe nicht sofort beantwortet habe, ich war aber von vielen Geschäften wegen der meinem ..., der mir größte Unannehmlichkeiten bereitete, geliehenen Gelder so sehr in Anspruch genommen, daß ich mich veranlaßt sah, nach Besançon zu reisen, wo jener ... sich aufhält. Als ich dort angekommen war und mich auf den Paragraphen der Wiedererstattung bezog, verstopfte jener seine Ohren, so daß ich gleichsam einem Tauben oder Toten predigte. Ich rief ihn vor Gericht, er erschien auch. Zwei Monate prozessierten wir mit dem größten Aerger. Endlich, nachdem die Sachlage hin und her besprochen worden war, wurde er verurteilt, so daß er den Prozeß verlor und ich mein Ziel völlig erreichte. Als ich darauf von Besançon wieder nach Lyon zurückgekehrt war, befiel mich, kaum als ich wieder die Stadtmauern gesehen hatte, ein ekelhaftes und gefährliches Fieber, das mich einen Monat in seltsamer Weise quälte und schüttelte. Dies war also der Grund, aus dem ich bisher Dein Symbolum noch nicht habe komponieren können. Wenn ich aber mit Gottes Hilfe wieder aus den Federn bin und Kraft gesammelt habe, so werde ich wieder zur Feder greifen und alle Gaben meiner Muse auf Dein Symbolum streuen. Leb wohl, liebster Melissus, und behalte mich lieb wie bisher! Nochmals leb wohl! Lyon, am 23. August 1572. C. Goudimel.

Zum Schlusse erübrigt es, nochmals auf die Frage zurückzukommen. Wann wurde Goudimel geboren? Ich glaube, man geht nicht fehl, wenn man das Geburtsjahr auf ca. 1525 ansetzt. Er ist dann bei Veröffentlichung seines ersten Werkes ca. 24 Jahre alt, die Hauptschaffenszeit fällt in die Jahre 1551—1558, was einem Alter von 26—33 Jahren entsprechen würde. Auch erklärt sich dann seine Freundschaft zu Schede, der 1539 geboren war, natürlicher, als wenn man einen Altersunterschied von 34 Jahren annehmen will. Wenigstens entspricht der Ton der beiden Briefe mehr einem gleichalterigen, als einem so viel älteren Freunde.

[1] Paul Scheede 1539—1602, war hauptsächlich Dichter, muß aber auch musikalisch geschult gewesen sein, denn 1559/60 versah er in Königsberg in Franken Kantoreidienste. 1561 ist er in Wien, 1564 Poeta laureatus, 1565 in Wittenberg, Leipzig, Würzburg und Wien. 1567 will er nach Paris fahren, wird aber durch den Bürgerkrieg aufgehalten. 1572 veröffentlicht er 50 „Psalmen Davids In Teutische gesangreymen nach Französischer melodeien unt sylben art“ in Heidelberg. Auf Anregung Goudimels?

Liszts Sammlung „Venezia e Napoli“[1].

Besprochen von August Stradal.

Ferruccio Busoni war so freundlich, mir am 11. November 1909 betreffs der ersten Version von „Venezia e Napoli“ zu schreiben: „Ich entdeckte im Liszt-Museum zu Weimar die Korrekturbogen von vier Klavierstücken, ohne Titel und ohne Namen des Komponisten. Diese Stücke erkannte ich als die ältere Version von ‚Venezia e Napoli‘, deren Existenz mir bibliographisch bekannt war. Die Initialen T. H. am Fuße jeder Platte führten mich zu dem Namen des Verlegers: Tobias Haslinger, und ich forschte bei seinem Nachfolger Schlesinger nach. Derselbe wußte zunächst von nichts, fand aber am zehnten Tage darauf die noch erhaltenen Platten im Keller und war freundlich genug, mir einen Abdruck zum ‚ausschließlichen Privatgebrauch‘ herstellen zu lassen. Die vier Stücke sind sämtlich auf italienische Volkslieder gestützt, und zwar das erste sehr glänzend auf das Thema des Tasso. Das zweite behandelt ein mir nicht bekanntes Liedchen, drittes und viertes sind die Gondoliere und Tarantelle aus ‚Venezia e Napoli‘. Die Fassung weicht in vielem von der neueren ab, ist viel einheitlicher, weniger glatt und charakteristischer.“

Die Verlagsanstalt Schlesinger war so liebenswürdig, mir für mein Liszt-Buch auch einen Korrekturabzug zu machen. Inzwischen ist diese ältere Fassung in unserer großen Liszt-Ausgabe erschienen.

Nr. I. Dieses Werk ist in der späteren Sammlung „Venezia e Napoli“ nicht enthalten und ist eine sehr umfangreiche Paraphrase über eine alte venetianische Gondolieren-Melodie, auf welche die Gondolieri drei Jahrhunderte nach Tassos Tode die Anfangsstrophen seines „La liberata Jerusalem“ sangen: „Canto l'armi pietose e 'l Capitano, che 'l gran Sepolcro libero di Christo.“ R. Wagner schrieb in seiner Broschüre „Beethoven“: „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Canal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers; ich erkannte die uralte schwermütige melodische Phrase, welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tassos unterlegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Canäle mit ihrer Bevölkerung.“ Liszt schrieb in seiner Vorrede zu seiner symphonischen Dichtung „Tasso, Lamento e Trionfo“ unter anderem über diese Gondolieren-Melodie: „Das Motiv selbst hat eine langsame Bewegung, es theilt die Empfindung seufzender Klage, monotoner Schwermuth mit; die Gondoliere geben ihm aber durch das Zischen gewisser Töne eine ganz eigenthümliche Färbung und die melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne einen Eindruck, als wenn lange Streifen verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt

[1] Erste Fassung, und zwar Nr. I: „F. Liszts Musikalische Werke“; II.: „Pianofortewerke“ Band V. Aus der Wanderzeit. (Redigiert von Vianna da Motta. Breitkopf & Härtel.)

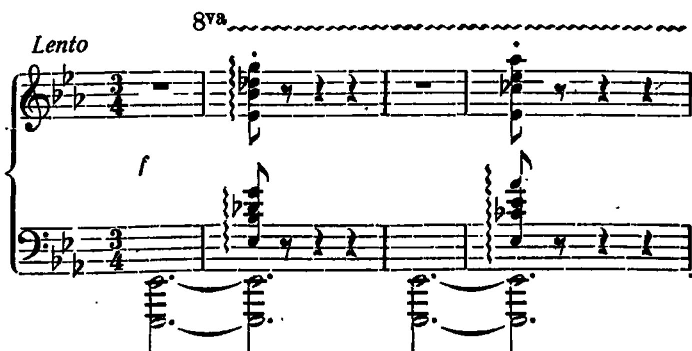
würden. — — — Die Venetianische Melodie ist so voll von unheilbarer Trauer, von nagendem Schmerz, daß ihre einfache Wiedergabe genügt, um Tasso's Seele zu schildern usw."

Auffallend ist es, daß Liszt in der symphonischen Dichtung Tasso die Tonart c moll, welche sich auch in dem uns vorliegenden Werke vorfindet, beibehalten hat. Hiemit erscheint diese Komposition wie eine Vorstudie der symphonischen Dichtung. Es reichen manche der allerersten Entwürfe seiner symphonischen Dichtungen bis in seine Virtuosenzeit zurück. So entstand die Heroïde funèbre aus der Symphonie revolutionnaire, die symphonische Dichtung Mazeppa aus der Etude Mazeppa, die Hungaria aus dem Heroischen Marsch. Die Préludes haben ihre Wurzel in der Pariser Zeit, „Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia reicht bis 1847 (Woronince-Zeit) zurück[1]. Ausgeführt wurden diese Entwürfe dann in der Weimarer Zeit. In Nr. I besitzen wir so einen Entwurf, der sich aber als vollständig selbständige Komposition darstellt. Das Werk hat eine Introduktion im $^{3}/_{4}$-Takt, welcher dann im $^{4}/_{4}$-Takt das Thema mit den Variationen folgt. Auch ist ein Triumph in dem Werke schon vorhanden, indem es in C dur jubelnd maestoso schließt.

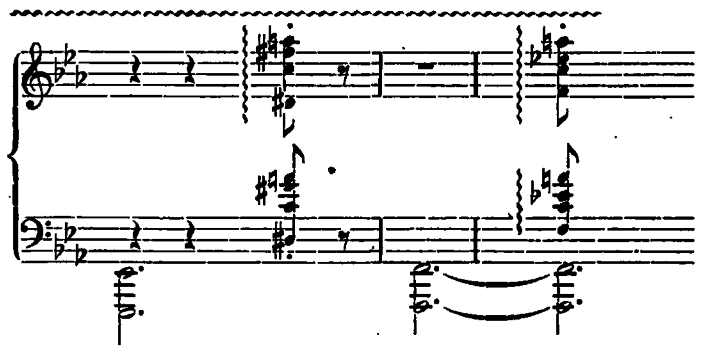
Wir müssen uns nun fragen, warum Liszt das Werk kassiert und in der späteren Sammlung durch die Canzone ersetzt hat? Während man in Venedig eine traurige Weise mit Versen Tassos sang, konnte man zu Liszts Zeiten in Neapel eine Volksweise hören, welche die Verse der göttlichen Commedia Dantes: „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria" (Francesco da Rimini-Szene) vertonte. Diese Melodie hat der Meister in der Canzone benützt. Da das Werk Nr. I trotz der späteren symphonischen Dichtung ein selbständiges Werk ist, so lag kein Grund vor, es der Vergessenheit preiszugeben. Wenn auch die E dur-Variation in diesem Werke sich mit der E dur-Variation der symphonischen Dichtung fast deckt, diese beiden also beinahe notengetreu gleich sind, so ist doch zwischen beiden Werken ein großer Unterschied dadurch vorhanden, daß Nr. I rein klavieristisch sich als eine Phantasie (Variationen) über das Tasso-Thema darstellt, während die symphonische Dichtung eben orchestral gehalten ist. Die letzten Zeilen, Seite 11 System 3 bis zum Schluß, dürften die Annahme rechtfertigen, daß die Fantasie noch kein abgeschlossenes Werk war; denn die zerlegten Akkorde, welche über dem Tasso-Thema in C dur auf und ab wogen, sind wenigstens nach meinem Dafürhalten keine besondere Steigerung nach dem Vorhergehenden. Es fehlt also der majestätische, pompöse Schluß, wie wir ihn in der symphonischen Dichtung haben.

Da also Nr. I infolge des Schlusses noch kein abgeschlossenes Werk ist, so dürfte der Meister, wie es ja bei ihm manchmal der Fall war, auch dieses Werk ganz vergessen haben. Die Zeit der Komposition von Nr. I dürfte in das Jahr 1838 (II. année de pélérinage) fallen. Interessant ist der Anfang des Werkes (die ersten 14 Takte). Unwillkürlich erwacht in uns der Anfang der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, wenn auch rhythmisch und melodisch eine große Verschiedenheit besteht. Liszt gebrauchte hier ungewöhnlich weite Lagen in beiden Händen.

Wir finden auch in der ersten Ausgabe der Etudes transcendantes, in dem Album d'un voyageur sehr weite Lagen, die der Meister in den späteren Ausgaben dieser Werke leichter spielbar machte.
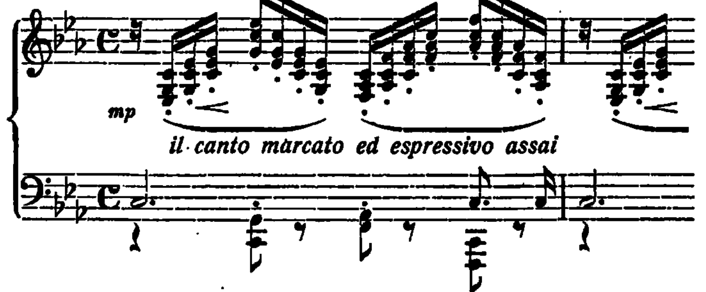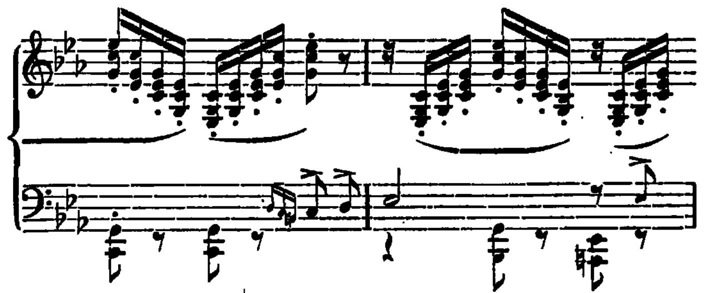


[1] Die Skizzen der Berg-Symphonie (Ce qu'on entend sur la montagne) fallen in das Jahr 1833.
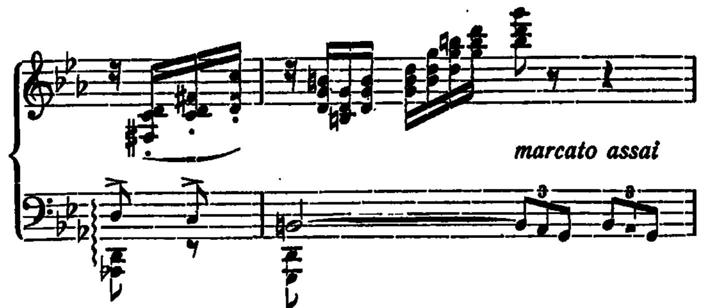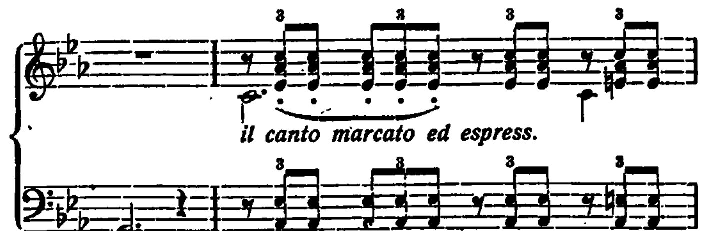


Die Melodie des Tasso-Themas (Adagio mesto) ist dieselbe wie in der symphonischen Dichtung, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie in der symphonischen Dichtung anders rhythmisiert ist. Liszt erwähnt in den Korrektur-Abzügen den Namen Tasso noch nicht und schreibt nur über der Melodie „Chant du Gondolier".
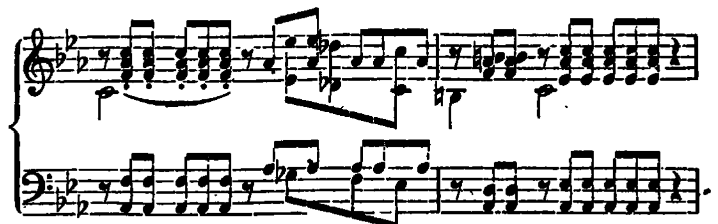
Chant du Gondolier:



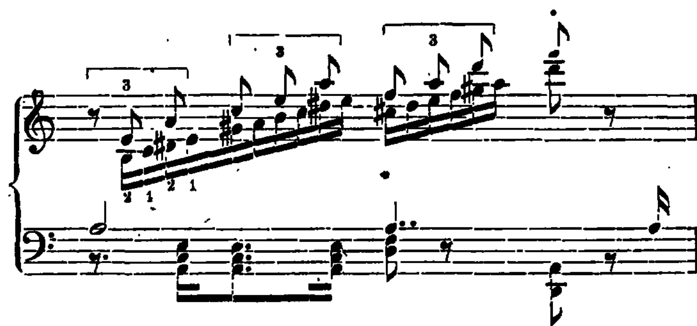




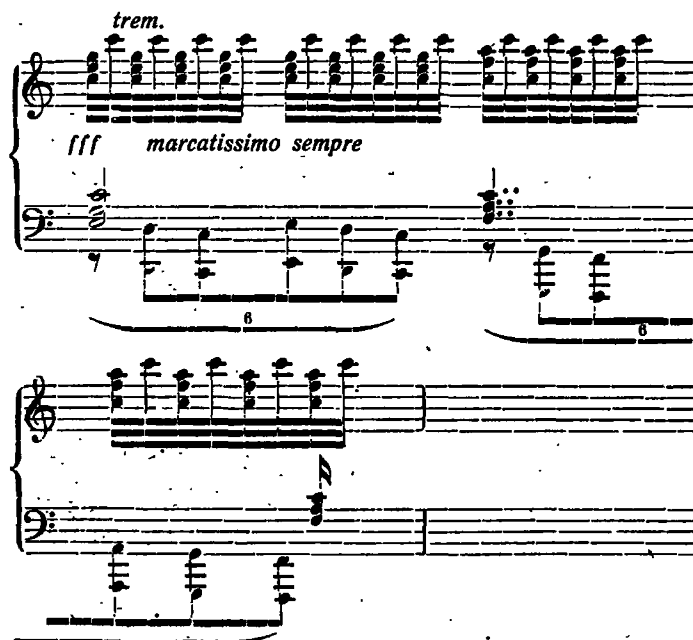




Klavieristisch interessant ist die a moll-Variation:



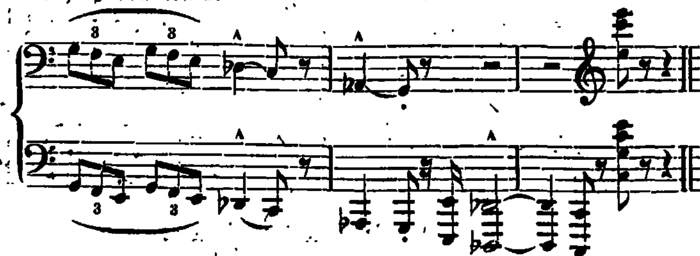
Man vergleiche Seite 9 Zeile 3 Takt 2 bis zum Ende mit der symphonischen Dichtung Tasso (Stradals Klavierpartitur Seite 24 bis zum Schluß). Man wird finden, daß hier schon vollständig der Entwurf zur symphonischen Dichtung vorliegt und beide Versionen sich beinahe decken.



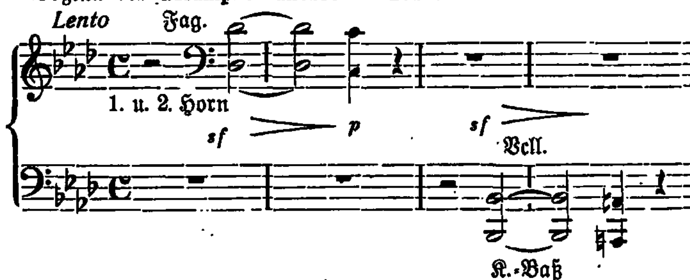
Merkwürdig bleibt es aber, daß Liszt den Namen Tasso in Nr. I gar nicht erwähnt. Aber auch bei den verschiedenen Metamorphosen der Mazeppa-Etüde erscheint erst in der dritten Version der Hinweis: d'après Victor Hugo. In der Vorrede zur symphonischen Dichtung sagt Liszt: „Dieser Gesang (die Tasso-Melodie) hatte uns einst lebhaft ergriffen, und als wir später Tasso musikalisch darstellen sollten, drängte er sich uns zum Text unserer Gedanken auf usw." Aus diesen Worten Liszts ersieht man, daß der Gedanke, eine symphonische Dichtung zu schreiben, bei ihm erst später entsprang, und daß das Werk Nr. I eben bloß eine Phantasie über das Gondolieren-Thema war. Und doch bildet der triumphale Schluß von Nr. I einen Widerspruch zu dem Gesagten; denn aus diesem ergibt sich, daß der Tonpoet Liszt, der durch Poesien, durch die bildenden Künste und künstlerische Erscheinungen zu seinen Werken angeregt wurde, damals schon bei der Komposition von Nr. I an das Leiden und die trionfale Krönung Tassos gedacht hat, wenn er diesen Gedanken damals auch nicht aussprach.

Noch etwas ist zu beachten, nämlich der Schluß des Werkes. Hier liegt bereits das Anfangsthema des Epilogue zum Tasso (Triomphe funèbre du Tasse) vor. Dieser Epilogue ist 1866 in Rom komponiert. Ich glaube nicht, daß hier ein Zufall vorliegt:

Schluß von Nr. I:



Beginn des Triomphe funèbre du Tasse:



Zum Schlusse möchte ich manchen Pianisten, die ihr Heil in der Chopinschen As dur-Polonaise, den symphonischen Etüden Schumanns und in der Appassionata usw. (siehe die Konzertrepertoire) jahraus jahrein suchen, raten, daß sie einmal zu dieser Tasso-Fantasie Liszts greifen. Die symphonische Dichtung Tasso ist von mir zweihändig für das Klavier bearbeitet, der Tasso-Epilogue von Liszt selbst großartig für das Klavier gesetzt! Eine Zusammenstellung dieser drei Tasso-Werke des Meisters würde wohl sehr interessieren, da man die Entwicklung vom Anfang bis zum Ende verfolgen könnte.

Die Hauptwerke der Orgelliteratur.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

III.

Das 19. Jahrhundert[1].

Um die eigentümliche Stellung der Orgelmusik seit Bachs Tod bis Ende des 19. Jahrhunderts zu verstehen, ihren Verfall und Tiefstand, während alle andern Zweige der Tonkunst, namentlich Klavier, Kammermusik, Orchester eine Hochblüte erlebten, darf man weniger an das Instrument denken, obwohl auch dieses mit seinen Unvollkommenheiten empfindlich hinter dem Klavier zurückgeblieben war, sondern an die Reaktion gegen den kontrapunktischen Stil, die Ablösung der Fuge durch die Sonate. Mozart hat in fünfzehn in Salzburg 1773 geschriebenen einsätzigen Sonaten für Orgel, zwei Violinen und Baß (ein paar haben größeres Orchester) in ganz naiver Weise den Klaviersonatenstil auf die Orgel übertragen; drei dieser teilweise entzückenden Gebilde, die auf den feinnervigen modernen Orgeln sehr wohl ausführbar sind, hat Rheinberger zu einer Sonate zusammengestellt (Breitkopf & Härtel). Später hat dann Mozart nicht mehr für Orgel, sondern — für ein mechanisches Orgelwerk (!) komponiert, u. a. die beiden einzig schönen Fantasien in f moll[2], deren eine (4/4) in guter Uebertragung für Orgel bei Peters erschienen ist; Haydn und auch Beethoven haben sich um die Orgel überhaupt nicht gekümmert, obwohl letzterer in seiner Jugend Hoforganist in Bonn gewesen war. Die Nachfolge in der Orgel wird nun von einer Anzahl deorum minorum gentium angetreten, von denen kaum einer für die Praxis der Gegenwart zu retten sein dürfte: der merkwürdige Abt Vogler mit seinen Sturmszenen auf der Orgel, der Biberacher Justin Heinrich Knecht, Gustav Merkel, von dem Karl Hasse neuerdings eine Auswahl bei Peters herausgegeben hat, M. G. Fischer, Kühmstedt, Hecht, Herzog, A. G. Ritter, Hesse, bis herunter zu dem empfindsamen Stil Rincks (der aber gleichwohl für die Erhaltung der Orgelkunst große Verdienste hat) und zu der absoluten Geistlosigkeit von Vielschreibern wie Volckmar (der es bis Op. 490 gebracht hat) und anderen. Man muß dies alles sich vor Augen halten, um zu erkennen, wie hoch Mendelssohns drei Präludien und Fugen und (noch mehr) sechs Sonaten (beste Ausgabe Peters) aus diesem Durchschnitt ragen. Noch deutlicher zeigen Schumanns sechs Bach-Fugen, wie die unterbrochene Tradition allmählich wieder angeknüpft wird (Gründung der Bach-Gesellschaft!); in stärkstem Maß vollends spürt man diesen Einfluß bei Brahms: seine as moll-Fuge (Simrock), die bei

[1] Nr. I und II siehe in Heft 7 und 21 dieses Jahrgangs.
[2] Sie stehen unter den vierhändigen Klavierwerken.

Gelegenheit der gemeinsamen kontrapunktischen Studien mit Joachim entstanden ist, halte ich für eine einzigartige Verschmelzung von romantischem und Fugenstil und für eine der schönsten Fugen des 19. Jahrhunderts überhaupt. Ueber die nachgelassenen, als Op. 122 veröffentlichten Choralvorspiele dagegen gehen die Schätzungen weit auseinander; sie gehören in der Mehrzahl auch schon in die Zeit der as moll-Fuge und enthalten neben empfindungstiefen („O Welt, ich muß dich lassen", „Es ist ein Ros entsprungen") leider auch ganz schwache Stücke. Auch für das Choralvorspiel mit Fuge über „O Traurigkeit" kann ich mich nicht erwärmen. Im übrigen hat die eigentliche Nachromantik die Orgel wieder vernachlässigt (abgesehen etwa von unbedeutenden Sachen von Gade), und nur eine merkwürdige Persönlichkeit hat sich mit ganzer Kraft auf die Orgel geworfen: Joseph Rheinberger. Ehe Reger auftauchte, galten Rheinbergers zwanzig Orgelsonaten und zahlreiche sonstige Stücke inhaltlich und technisch als das non plus ultra modernen Orgelstils; in ihnen verbindet sich ein großes kompositorisches Können mit bedeutender musikalischer Erfindung und einer — sagen wir „gewählten" Ausdrucksweise; wenn also Pfitzner recht hätte, daß alles auf den musikalischen Einfall ankommt, dann hätte Rheinberger in Wahrheit große Kunstwerke geschaffen, da es aber im Gegenteil in erster Linie auf das ankommt, was hinter der Musik steht, auf die geistige und seelische Einstellung, aus deren Zwang heraus die Musik geboren wird, so kann Rheinberger nicht bestehen, da er in Wirklichkeit nicht mehr war als ein fleißig komponierender Konservatoriumsprofessor. Am besten sind noch seine Sonaten in Des dur und b moll, für den Unterricht brauchbar seine Triostudien (Op. 49 und 189) und kleinere Vortragsstücke (aus den „Monologen" und „Miscellaneen"), — im ganzen aber ist selten ein heller Ruhmesstern so bald erloschen wie der Rheinbergers. Hier seien auch die zahlreichen Orgelkomponisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angeführt: Herzogenberg (Choralvorspiele Op. 67, Peters), der Leipziger Thomasorganist Piutti, Claußnitzer, Christian Fink (Eßlingen) ebenfalls mit Choralvorspielen, der Dessauer Bartmuß, die in Stuttgart wirkenden S. de Lange, von dessen zahlreichen Werken das über Rheinberger Gesagte in erhöhtem Maße gilt, und Heinrich Lang (dmoll-Sonate), der Heidelberger Wolfrum (Sonate Op. 1, drei Stücke Op. 30), — die Aufzählung könnte noch fortgesetzt werden, ohne aber zum Thema Neues zu bringen. Das Neue kam von ganz andrer Seite, von Liszt und seiner Schule: Liszt selbst und seinem genialsten Jünger, dem früh verstorbenen Hallenser Julius Reubke (1834—58). Liszts großartige Klang-Phantasie behandelte die Orgel einfach als Nebendomäne des Klaviers, und seine drei großen Hauptwerke: die Variationen über „Weinen, Klagen" von Bach, die Fantasien über B-A-C-H und über Ad nos, ad salutarem undam, liegen sowohl in Fassung für Klavier wie für Orgel vor. Die Ausdrucksfähigkeit der Orgel wurde so ganz außerordentlich bereichert, wenn auch noch überall ein Rest nicht absorbierten Klavierstils übrig blieb. Die zweihändige, ausgezeichnete Ausgabe der Lisztschen Orgelwerke durch Karl Straube (Peters) hat diesen Rest noch weiter verringert, aber auch durch Hinzufügung der eigenen Interpretation das ursprüngliche Noten- und Klangbild Liszts so stark verändert, daß ein selbständiger Spieler trotzdem eine Originalausgabe nötig hat; die betrübende Erscheinung, daß nach dem Freiwerden eines Komponisten nur noch bearbeitete Ausgaben auf den Markt kommen, ist prompt 1917 bei Liszt eingetreten und wird sich 1927 bei Brahms wiederholen (einen Anfang macht schon die Sauersche Ausgabe der Brahmsschen Klavierwerke bei Peters mit kleinen eigenmächtigen Zusätzen), — wie schlimm wirkt das alles auf die Gedankenlosigkeit der Spieler!

Den drei großen Lisztschen Werken mindestens ebenbürtig ist das einzige große Werk, das Reubke hinterlassen hat: der 94. Psalm, große Sonate für Orgel. Das ist eine erstaunliche Zukunftsmusik, an die erst Reger mit seinen großen Schöpfungen wieder anschließt, voll gewaltiger Gedanken und jugendlicher Schwärmerei. Trotzdem es längst frei ist, ist die Originalausgabe (Schuberth) bis jetzt die einzige geblieben! Für den Konzertvortrag empfehlen sich einige leichte Kürzungen.

Eine Uebersicht über die ausländische Orgelmusik dieses Zeitabschnitts kann sich billigerweise auf Frankreich beschränken, das einzige Land mit einer hochentwickelten, von Deutschland ganz unabhängigen Orgelkunst. Da steht an erster Stelle Cesar Franck, der 1919 frei geworden ist und dessen Orgelwerke in vier Heften von Barblan (Genf) bei Peters herausgekommen sind. Auch da ist das klare und einfache Notenbild des Originals vielfach durch Phrasierungsbogen belastet und entstellt; am groteskesten bei dem staccato-Baßthema der Grande pièce symphonique, das Barblan mit drei verschiedenen Bogen (!) überspannt. Trotzdem sollte diese billige und praktische Ausgabe in den Händen von viel mehr Organisten sein, die diesen prachtvollen, genialen Musiker immer noch weit unter Gebühr schätzen: die eben erwähnte Grande pièce, der Choral E dur, der in a moll, das Pastorale in E dur sind doch Meisterstücke. Von den übrigen französischen Komponisten — Saint-Saëns, Guilmant, Widor — ist nur Guilmant in deutschem Verlag erschienen, und zwar mit sämtlichen, sehr zahlreichen Werken bei Schott. Ist Franck ein Genie, so ist Guilmant ein Talent, aber ein fruchtbares und beachtenswertes, und einige seiner Sonaten (von denen ich die 7. in F dur und die 3. in c moll am meisten schätze) sowie viele seiner kleineren Vortragsstücke (z. B. der Marsch über ein Händelsches Thema, einiges aus den Noëls und den Stücken verschiedenen Charakters, namentlich einige Fugen) haben bis heute ihre Frische bewahrt.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, nochmals zu bemerken, daß in vorstehender Uebersicht nur die Hauptwerke der Literatur aufgeführt sind, wodurch aus der scheinbar unübersehbaren Produktion des 19. Jahrhunderts, dieser kritischsten Zeit der Orgelkunst, nur ein kleiner Extrakt gewonnen werden konnte; unsere Zeit wandelt sich aber so schnell, daß vielleicht schon in zwanzig Jahren diese Liste noch kleiner ausfallen würde. Im nächsten Heft soll die Betrachtung mit Reger und der zeitgenössischen Literatur abgeschlossen werden.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl (St. Pölten).

Robert Fuchs.

Es gab in Wien, fast dünkt es sagenhaft, eine Epoche der Versonnenheit, der stillen vornehmen Dämpfung des öffentlichen und privaten Lebens, eine Atmosphäre von Ruhe und kleinstädtischer Gutmütigkeit, ein Hineinragen der Biedermeierzeit in unsere Tage, Dinge, die schon vor dem Krieg zu schwinden begannen, die aber der Weltkrieg für ewig begrub. Die Zeit, in der noch die Grabenfiaker und Hocharistokraten in freiwilligem Demokratismus sich duzten, jeder Zwickerbesitzer „Herr Doktor", die übrige Welt „von" und „Euer Gnaden" war. Die Tramway bewegte an Stelle von Elektrizität ein dicker gutmütiger alter Gaul, der ein liebliches Glöckchen um den Hals trug, zu dem die Stammgäste der Linie persönliche Beziehungen hatten. Die Welt war ein einziger großer Gugelhupf mit Schlagobers. — Und wie der Tramwaygaul sich im Tempo höchstens zu einem Allegretto verstieg, so war im ganzen Leben ein stilles Dahinrollen. Wie zur Siegfriedszeit die Drachen, so gehören auch zu dieser Zeit die hinzupassenden, stilgerechten Menschen. Gute, liebe, stille Leute, die Zeit hatten, sich das Leben rechts und links vergnüglich anzusehen, mit einem ewigen Sonnenschein im Auge. Als solcher haust in seiner Mayerhofgasse der gute alte Robert Fuchs, ein bewegliches feines Männchen mit grundgescheiten, gütig-listigen und doch wieder tiefwissenden Augen. So sehe ich ihn vor mir, als er mir vor einer guten Anzahl von Jahren mit schelmischem Lächeln und grenzenloser Geduld die Geheimnisse des „Doppelten" und der Fuge und manch andere Handwerkskniffe beibrachte. Robert Fuchs hat wie die alten Dombaumeister in der Bauhütte des Mittelalters die Zunftgeheimnisse ehrlich und mit vieler Mühe einer ganzen Generation von Musikern vermittelt, von Simon Sechter über Bruckner ging dieser solide theoretische

Lehrplan aus einer Hand in die andere. Fuchs übernahm ihn samt der dazugehörigen Professur, gefördert von Männern wie Dumbe, Billroth, Brahms. Das war im Jahre 1875, als er die Harmonielehreklassen des Konservatoriums, später den gesamten Kompositionsunterricht führte. Unzählige Musiker, bis nach Amerika reicht die Zahl seiner Schüler, wurden von ihm erzogen. Da hieß es Kontrapunkt und Fuge fein diatonisch schreiben, und zwar stoß- und massenweise, bis die starre Form sich belebte. Diese sehr lange betriebene Abstinenz von aller Chromatik brachte allen Fuchsschülern einen todsicheren reinen Satz und eine Leichtigkeit in der Polyphonie, die ihrer Musik fürs ganze Leben ein Rückgrat gab. Opern- und Operettenkomponisten, Symphoniker und Dirigenten, die besten Namen sind darunter, verdanken ihm ihre Erziehung, denn Fuchsens Unterricht war eine Erziehung, nicht ein Eintrichtern. Wer wie ich wiederholt Gelegenheit hatte, mit Robert Fuchs durch den Wienerwald zu pilgern und so sein kindlich-frohes Naturell kennen zu lernen, wer den beweglichen alten Herrn kreuzfidel, voll übermütiger Scherze durch den Waldschnee stampfen sah, der versteht erst die andere Seite des Menschen Fuchs, den Künstler. Sein frohes Naturell, seine gütige verstehende Natur, sein schelmisch-kluger Geist, abhold jedem Pathos in Kunst und Person ließ ihn natürlicherweise den Weg eines musikalischen Miniaturenmalers und Aquarellisten gehen. Kleine durchsichtige, an Porzellanfigürchen gemahnende musikalische Kleinplastiken, Frauenchöre, zwei- und vierhändige Klavierstücke, Kammermusik breiten Formats, aber doch noch wie ciseliert fein gewebt, das alles mit aus dem Keim entwickelter Thematik und koloriert von einer sanft übermalenden Instrumentation, das ist die Art der Fuchsschen Muse. Dieser Steiermärker ist eine glückliche Mischung von Roseggerscher Urwüchsigkeit und empfindlichem Großstadtaestheten geworden. Seinen Weg begann der 1847 in Frauental geborene, nach mancherlei Hindernissen zur Musik gelangte Künstler mit den drei bekannten Streicherserenaden, die schon die Merkmale der späteren Entwicklung zeigen und die ihm eine bis nach Amerika reichende Anhängerschar gewannen. Es gibt keine Form, die Robert Fuchs in der langen Zeit seines Schaffens nicht mit bedeutendem Inhalt erfüllt hätte.

Zwei Opern, darunter die unter Jahn an der Wiener Hofoper gegebene „Königsbraut", Symphonien, große Kirchenmusiken, dieses Fach lag dem ehemaligen Hoforganisten nahe, Sonaten für Violine u. a. zeugen für die Vielseitigkeit des Fuchsschen Könnens. Er hat die Universalität Schuberts, dabei wie dieser die Begabung für die kleine Detailform. Daß ihm die Wucht und der verzweifelte Schwung einer Prometheusnatur fehlt, ist ein häufiger Vorwurf von Leuten, die nicht wissen wollen oder können, daß es auch Größe im Kleinen gibt, die nicht einsehen wollen, daß der Kunstwert nicht im Gewicht der Partitur und in der Dicke der Orchesterpanzerung ,sondern in der Güte des Details verankert liegt. In die hundert Werke schrieb Robert Fuchs, die meisten gedruckt und von Feinschmeckern hoch geschätzt; daß er der breiten Masse fremd blieb, kann ihm nur lieb sein, seine innerlichen, an Stifters Arbeiten erinnernden Sachen sind nicht für den Tagesbedarf geschrieben. Und so steht heute Robert Fuchs wie sein Kollege Grädener fern über der Parteien Haß und Gunst. Für die Moderne hat er ein gütiges verstehendes Lächeln. Das Lächeln der wissenden alten Leute, denen der Sturm und Drang als das Zeichen eines neuen Fortschrittes nicht mißfällt. Das ist hübsch von Robert Fuchs, daß er jederzeit die Jugend verstanden hat und den neuen Bestrebungen nicht mit gehässigem Gejammer gegenübersteht, obwohl er nicht mehr mittun mag, wie es der alte Verdi Wagner gegenüber doch noch versuchte. Von 1875 bis 1912 hat er all seine Kraft dem alten Konservatorium geliehen. Als das Konservatorium vom Staate übernommen wurde, hieß ihn der Bureaukratismus ruhig ohne vielen Dank seiner Wege gehen. Davon wenig gekränkt, äußeren Ehren abhold, geht er kerzengerade, beweglich und fröhlicher Dinge über seinen geliebten Karlsplatz. Möge er noch viele Jahre verweilen, diese erfrischende Gestalt aus einer Zeit, deren typischstes Urbild die lebenslustigen Eduard und Johann Strauß waren, einer Zeit, in der es noch Menschen gab, nicht nervöse von der Politik zerstörte Unglücksruinen. —

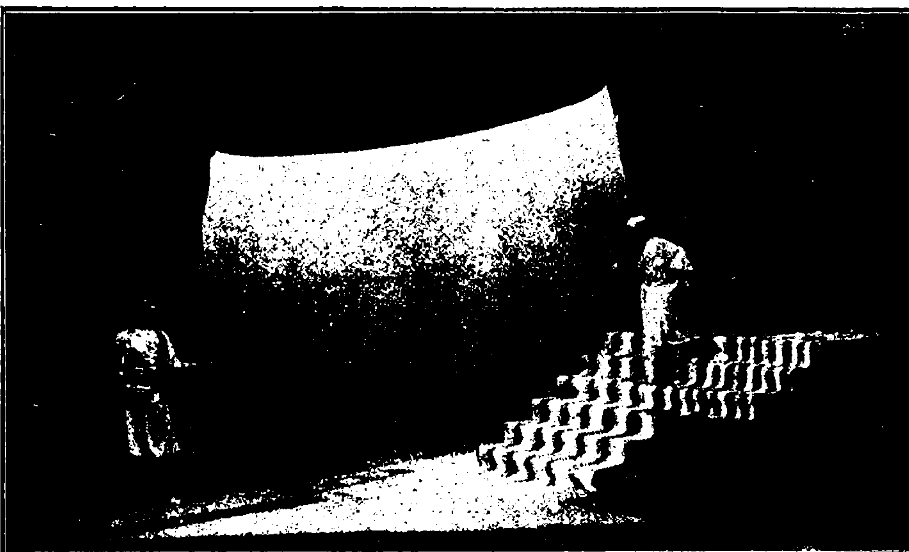
Händel-Opern-Festspiele in Göttingen

(Juli 1922).

Der Erfolg der beiden ersten Jahre ihres Bestehens ist den Festspielen in diesem dritten Jahr nicht nur treu geblieben, er hat sich sogar gesteigert und vertieft. Neu aufgeführt wurde dieses Mal „Julius Caesar", wiederholt „Otto und Theophano". Es ist ein von unserm heutigen gänzlich verschiedenes Opernideal, das da neu belebt wird, eine Oper, deren Schwergewicht nicht im Dramatischen und im Wort, sondern im Musikalischen liegt. Das Geschehen ist weggedrängt in die kurz und schlagkräftig ablaufenden Rezitative; demgegenüber steht die breite Zuständlichkeit der Arien, wo sich in einer dreiteiligen Form, die jede psychologische Entwicklung des Textes im Grunde verbietet, rein musikalische Kräfte frei entfalten. Wir beginnen heute wieder Zugang zu solcher Opernmusik zu gewinnen, wie die Haltung der durchaus nicht etwa fachmäßig vorgebildeten Hörerschaft zeigte, die mit fühlbarer Freude, ja Begeisterung folgte, „weil die Musik so schön und so tief ist".

Gewiß, es ist nicht der historische Händel, sondern einer, der von unserer Zeit aus neu gesehen und feinfühlig neu geformt ist. Darauf deutet die ganz unhändelsche musikalische Belebung der Rezitative durch Dehnungen und stark ariosen Vortrag, die starke Zuspitzung des dramatischen Geschehens, die Literarisierung des doch so herrlich belanglosen Arientextes, der in dieser neuen Fassung nicht bloß gesungen, sondern vom Sänger auch gedacht und entwickelt sein will. Aber die Werke leben und das gibt dem Erneuerer Dr. Oskar Hagen, der zugleich der befeuernde musikalische Leiter ist, recht. So geschieht diese Erweckungstat aus der Zeit und für die Zeit! Bezeichnend genug ist, daß ein anscheinend so zeitgemäßes Ereignis abseits von unsern offiziellen Kunststätten, abseits von den berufenen Fachkreisen vor sich geht. Wer sind die Ausführenden? Ein Privatdozent der Kunstgeschichte (Dr. Hagen), ein Kunstgewerbeschuldirektor (Prof. Thiersch) und eine Handvoll Musikfreunde; nur die paar Solisten sind „vom Fach". Vielleicht rührt aber daher vor allem die große Geschlossenheit und der wundervolle Gesamtgeist der Aufführungen, der gegenüber kleine Unebenheiten nicht die Erwähnung verdienen. Sicher ist auch ein großer Teil dieses Eindrucks aufs Konto der klugen und sinnvollen Regiearbeit von Dr. Niedecken-Gebhardt (Hannover), einem unserer gescheitesten und kenntnisreichsten jungen Regisseure, zu setzen. Aus dem gelungenen Gesamtverlauf erhoben sich einzelne Szenen des „Caesar" zu unvergeßlicher Prägung (vergl. die beigefügten Bilder).

Ueber die Art der Bearbeitung läßt sich streiten. Dr. Hagen hat jedes Werk auf besondere Weise bearbeitet. Schloß er sich bei der



Göttinger Händel-Festspiele 1922. Szene aus „Julius Caesar" in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen. (Phot. Hanna Kunsch, Göttingen.)

„Rodelinde" des ersten Jahres noch eng an das Händelsche Original an, so sah er sich dem „Ottone" gegenüber zu starken Aenderungen und Beschneidungen des Geschehens genötigt. Im „Caesar" ist er diesmal noch ein Stück weiter gegangen. Er hat den Text mit bewundernswertem Sprachgefühl „durchgedichtet"; die Rezitative sind musikalisch und textlich oft stark geändert, eine Händel unbekannte psychologische Entwicklung hat er in die Gestalt der Cleopatra hineingedeutet. Und doch bricht sich dieser Verstärkung des Literarischen gegenüber die Gewalt der Händelschen Musik immer wieder Bahn. Die stärkste Wirkung ging bezeichnenderweise nicht von dem dramatisch straffen, textlich so geistvollen „Caesar" aus, sondern vom zweiten Akt des „Otto", wo man sich gänzlich und mit Freude der musikalischen Tiefe der Duette und Arien hingab. — Dies ist vor allem den mitwirkenden Solisten zu danken, von denen die meisten Leistungen von hoher Gesangskultur boten. Allen voran Wilhelm Guttmann (Berlin) und Bruno Bergmann (Essen), von den Damen besonders Eleanor Reynold (Berlin) und Lotte Ebert (Gera); doch auch die übrigen boten Beachtliches: G. A. Walter (Berlin), K. Feilke (Plauen). Thyra Hagen-Leisner aber, im Gesanglichen nicht so hervorragend, übertraf alle in geistvoller und tiefer Gestaltung ihrer Partien. Endlich wären noch der ausgezeichnete, wenn auch klanglich allzustark nachfärbende und unterstreichende Cembalist V. E. Wolf und die schmiegsame Spielerin des Continuo, Lena v. Hippel, zu erwähnen.

Göttingen, die Universitätsstadt mit seiner geistiger Kultur und Tradition, ohne „großen Theaterbetrieb", ist wohl der rechte Ort für die Händel-Festspiele. Und doch können nicht alle deutschen Musikfreunde, so sehr es zu wünschen wäre, einmal nach Göttingen. So müssen diese Opern ihren Weg auch weiter über unsere Bühnen machen[1]. Die Gefahr ist nicht gering. An der einen oder andern werden sie im „Repertoire"-Betrieb zugrunde gerichtet werden; noch öfter aber werden sie, des sind wir gewiß, Erstaunen und rückhaltlose Zustimmung wecken. Das ist unendlich wichtig; denn dergleichen dient unserer geistigen Horizonterweiterung und dazu, der letzten Endes führerlosen Zeit Ziel und Weg zu weisen.

Dr. Jos. Müller-Blattau.

Die musikal. Erziehung in der Volksschule.

Eine Neuordnung des Unterrichts.

Von Prof. Dr. Fritz Volbach (Münster).

(Nachdruck erwünscht.)

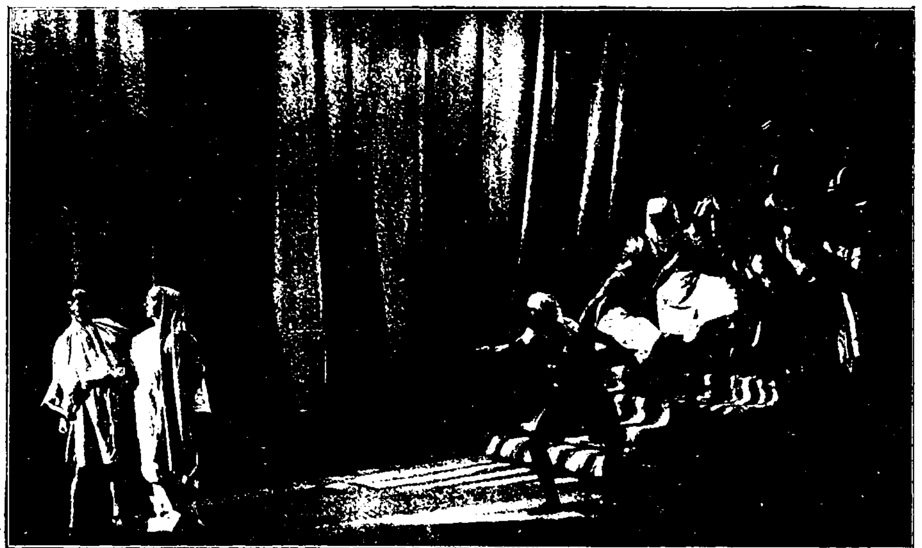
Die Kunst dem Volke! Weithin schallte dieser Weckruf durch die deutschen Lande, als nach dunkler, blutiger Nacht der Morgen einer neuen Zeit über unserem Vaterlande zu dämmern begann. Aus dem Volksempfinden, dem Gemüte des Volkes heraus soll sie ihre Nahrung nehmen, aus des Volkes Herzen herauswachsen zur mächtigen deutschen Eiche. Eine Volkskunst, wie sie das Mittelalter besaß. Denn was sind die herrlichen, großen Kunstwerke dieser Zeit anders, als Blüten des Volksgeistes. Die herrlichen Dome, die wundervollen Bildwerke, das ganze Volk nahm Teil an ihrem Werden, Zünfte und Gilden stifteten Kapellen und Bildwerke, die der Meister nach ihren Ideen gestalten mußte. Dann kam die neue Zeit mit ihrem unseligen fränkischen Leitsatz: l'art pour l'art, die Kunst der Kunst. Er hat die Kunst aus dem Empfinden des Volkes herausgerissen und sie ihm entfremdet. Das soll anders werden und muß anders werden. Wie aber ist dieses Ziel zu erreichen? Wir müssen die Kunst von neuem dem Volke zurückgeben und das verloren gegangene Verständnis für den Wert und die Bedeutung dieses Juwels ihm zum Verständnis und Bewußtsein bringen. Als Mittel ersah man die Einrichtung von Volkskonzerten. Als einer der ersten hatte ich bereits in Mainz die großen Volkskonzerte mitbegründet, Aufführungen für Chor und Orchester, und sie bis zu meinem Fortgange von dort (1908) geleitet und durch Vorträge erläutert. Sie waren zu wirklichen Volksfesten geworden. Die Zuhörerschaft gehörte zumeist der Arbeiterschaft an. Sie bewies eine vorzügliche Haltung und gab sich den Eindrücken willig begeistert hin; ein herzerquickendes Bild. Trotzdem war ich nicht befriedigt von diesem Erfolge. Immer mehr machte ich die Beobachtung, daß diesen Hörern wohl das Bewußtsein von etwas Großem aufging, daß aber dieser Genuß ein rein gefühlsmäßiger, allgemeiner war. Ein Unterschied in der Wertbeurteilung, ein Fortschritt im Verständnis des Kunstwerkes war nicht festzustellen. Immer mehr wurde mir die Erkenntnis, daß solche ohne vorhergehende Vorbildung und Erziehung von Stufe zu Stufe nicht möglich sei. Damit war mir der Weg gewiesen. Eine solche Vorbildung konnte nur von der Schule ausgehen. Alle Versuche, diesen Gedanken in die Wirklichkeit zu übersetzen, scheiterten. Als aber die neue Zeit anbrach und mit alten Vorurteilen aufräumte, da wurden plötzlich auch diese Gedanken wieder lebendig. Hier in Münster fanden sie an maßgebender Stelle nicht nur Verständnis, sondern man begann sie ohne Verzug in die Wirklichkeit zu übersetzen. Den ersten Anlaß bot die vom Kultusministerium angeordnete Beethoven-Feier. Der tiefe Eindruck auf die Kinder wurde bahnbrechend. Die Jugendkonzerte sollten zu einer festen Einrichtung werden. Ich erklärte, daß das nur dann Zweck habe, wenn dieselben sich gleichsam als Teil- und Höhepunkt in einen bestimmten festen und systematischen Lehrgang der Schule einfügten. Für einen solchen Lehrgang aber stelle ich folgende Leitgedanken auf, die ich dann in einem ausgeführten Lehrplan nachher weiter ausgeführt habe.

Die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, bedeutet die Erziehung der Jugend zum Verständnis der musikalischen Werke unserer deutschen Großmeister in folgerichtiger Weise. Der Endzweck muß sein die Schaffung der Grundlage eines eigenen Urteils in Sachen der Kunst. Um dieses zu erzielen, tritt neben den bisherigen Unterricht im Gesang und der damit verbundenen Musiklehre wöchentlich eine — oder wo dieses aus zwingenden Gründen nicht durchführbar erscheint, vorerst alle 2 Wochen eine Unterrichtsstunde, welche unserem Zwecke besonders dient. Um den Unterrichtsplan nicht weiter zu beschweren, kann für diesen Unterricht eine der beiden wöchentlichen Gesangstunden genommen werden. In dieser Stunde nun sollen die Schüler in systematischer Folge mit den großen Meistern deutscher Tonkunst bekanntgemacht und das Verständnis ihrer Werke angebahnt werden. Der Unterricht ist nach 3 Seiten gerichtet; er ist 1. ein geschichtlicher. Als solcher erstreckt er sich auf die Kenntnis der Lebensumstände der Meister und ihrer Werke im allgemeinen; dann im besonderen auf ihre Stellung in der musikalischen Entwicklung; 2. der Unterricht erstrebt die Kenntnis der hauptsächlichsten musikalischen Formen vom einfachen Volksliede bis zur Symphonie und Fuge! 3. die Kenntnis der musikalischen Tonwerkzeuge oder Instrumente nach ihrem Wesen, und ihrer Verwendung, sowohl einzeln als in ihrer Zusammenstellung für Kammermusik und Orchester. Als vornehmstes Tonwerkzeug behandelt der Unterricht die menschliche Stimme, sowohl als Einzelstimme als auch als Teil des Chores.

Unser Lehrgang ist auf 4 Jahre berechnet, vom 10. bis 14. Lebensjahre und gliedert sich in 3 Stufen: die Unterstufe umfaßt die Schüler von 10 bis 11 Jahren, die Mittelstufe die von da bis 12 oder 12½ Jahren und die Oberstufe geht bis zum Zeitpunkt der Entlassung aus der Schule.

Der Unterricht soll durch geeignete Lehrer erteilt werden, welche imstande sein müssen, die in Betracht kommenden Werke am Klavier den Kindern vorzuspielen und zu erläutern, denn nur die lebendige Vorführung der Werke ist imstande, wirkliches Verständnis zu erwecken.

In diesen Unterrichtsrahmen treten nun als Begrenzungs- und Höhepunkte die Jugendkonzerte. Sie fassen gleichsam das in der Schule Gelernte zusammen und geben den Kindern in der künstlerischen Form des Konzerts ein abgerundetes Bild des bis dahin in sich Aufgenommenen. Die einzelnen Darbietungen müssen in ihrer Ausführung möglichst vollendet sein und sollen, soweit es geht, von tüchtigen Fachmusikern ausgeführt werden. Dadurch allein lernt der Schüler unbewußt dem Minderwertigen, wo er darauf stößt, das



Göttinger Händel-Festspiele 1922. Szene aus „Julius Caesar" in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen. (Phot. Hanna Kunsch, Göttingen.)

---

[1] In Hannover sind dank der Initiative Dr. Niedeckens für die beginnende Spielzeit die beiden Opern „Caesar" und „Theophano" geplant. Der erste Durchbruch auf die moderne Bühne!

Ohr verschließen [1]. Ein erläuternder Vortrag begleitet diese Konzerte. Schon aus pädagogischen Gründen müssen diese Konzerte in die Zeit der Schulstunden fallen, um von den Kindern nicht als eine weitere Belastung aufgefaßt zu werden. Die Dauer darf 1½ Stunden nicht überschreiten; für die Unterstufe genügt 1 Stunde vollauf.

Nach jedem Konzert findet in der Schule eine Rundfrage bei den Kindern statt über den Eindruck, den jedes Stück gemacht hat, welches am besten gefallen, welches weniger; wieviele Kinder für das eine stimmen als das, was ihnen den tiefsten Eindruck gemacht, wie viele anders. Wenigstens von den als musikalisch erkannten Schülern soll nicht nur dieses festgestellt werden, sondern von diesen auch über ihre anderen Fähigkeiten in den übrigen Schulfächern Auskunft gegeben werden. Für diesen Zweck sind entsprechend vorgedruckte Formulare ausgegeben, welche die zu beantwortenden Fragen enthalten. Dadurch wird ein statistisches Material geschaffen, das der Psychologie sehr wertvoll sein wird und ihr großen Dienst leisten kann.

Um den Unterricht und die Konzerte noch besonders lehrreich zu gestalten und zu beleben, bedarf es der Herstellung von Unterrichtstabellen mit Abbildungen der Instrumente und ihrer Teile, Modelle, die ihre Entwicklung zeigen, Lichtbilder (Diapositive) der großen Meister oder von musikalischen Szenen aus ihrem Leben.

Eine Hauptaufgabe wird es sein, die musikalischen Ereignisse stets in den größeren Rahmen der allgemeinen Welt- und Kulturgeschichte einzuspannen und sie unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Hier ist der eine Punkt, wo unser Musikunterricht in das Gesamtgetriebe der Schule eingreift, der andere Punkt besteht in der nahen Verwandtschaft und Durchdringung von Wort und Ton. Die Grundzüge der Phonetik und des Sprechens finden durch die Musik ihre sicherste Erklärung.

Die ganze Darstellung gilt dem Unterricht in der Volksschule zunächst. Für die höheren Schulen läuft er zuerst, den Altersstufen entsprechend — also von Sexta bis Tertia einschließlich parallel.

Von da an erfolgt ein weiterer Ausbau dieses Lehrplanes. Eine ganze Reihe von Jugendkonzerten hat seitdem stattgefunden. Zugleich aber ist bereits eine Musterklasse im Betriebe, in der das im Lehrplan Festgelegte praktisch ausgeprobt wird.

Die große Förderung, welche unsere Arbeit besonders auch von seiten der städtischen Behörden gefunden hat, vor allem das Vertrauen und die Anerkennung, die uns das hohe Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat mehrere Male zuteil werden lassen, waren ein Ansporn auf dem eingeschlagenen Wege auszuharren und weiterzubauen am Werke.

Kuhnau-Feier in Geising.

Die zweihundertste Wiederkehr des Todestages von Johann Kuhnau, dem Amtsvorgänger J. S. Bachs im Thomaskantorat, bildete den Anlaß zu einer Gedenkfeier im Geburtsstädtchen des Meisters, dem anmutigen, hart an Böhmens Grenze liegenden Geising. Die Einführung bildete ein Vortrag von Professor Dr. Arnold Schering (Halle), der den Lebensablauf des Komponisten und seine Bedeutung scharf umriß, und der den Veranstaltern zweifellos mit gutem Rat zur Seite gestanden hat. Es ist hier leider nicht möglich, den Inhalt der Scheringschen Rede wiederzugeben und Kuhnaus Schaffen in seinem ganzen Umfang zu besprechen [2], war er doch ein ebenso vielseitiger Schriftsteller und Uebersetzer, wie Komponist. Scherings Vortrag wurde musikalisch von Musikdirektor Johannes Reichert (Teplitz) illustriert, der dazu zwei Sätze, eine Bourrée und eine Gavotte aus einer Suite und „Den Kampf zwischen David und Goliath", eine der „biblischen Historien" ausgewählt hatte. Die Werke erweckten bei dem Publikum, das doch in seiner Hauptmasse den Werken völlig naiv gegenüber stand, so starken Beifall und so lebhaftes Interesse, daß man geneigt ist anzunehmen, eine stärkere Bevorzugung Kuhnaus im Unterricht und eine gelegentliche Aufführung einzelner seiner Klavierwerke in Konzerten (für die sich besonders „Der totkranke und wieder gesunde Hiskias" und „David und Saul" eignen) würde befruchtend und anregend auf unser Musikleben wirken.

Zur Belebung der Feier trug wesentlich eine treffliche Aufführung der „Bierfiedler-Komödie" bei, die von den Einen Johann Kuhnau, von den Anderen Wolfgang Kaspar Printz zugeschrieben wird. Sie stammt aus dem musicus curiosus oder Battalus, der anonym erschien und behandelt den Streit der Bierfiedler mit den Kunstpfeifern. Es ist eine Art Stegreifkomödie, die zweifellos Einflüsse von Andreas Gryphius und seinem „Peter Squenz" zeigt und deren manchmal fast Molièreschen Witz streifende Satyre mir mehr auf Kuhnau, wie auf Printz zu deuten scheint. Den Höhepunkt des Festes bildete ein Kirchenkonzert, das die Renaissance-Musiker Heinrich Schütz und Michael Prätorius den Barock-Musikern Johann Pachelbel, Johann Schelle, Johann Paul Westhoff und Johann Kuhnau gegenüberstellte. Es war dabei interessant zu beobachten, wie das Klangideal der erstgenannten Meister ein wesentlich anderes ist, als das der späteren. Gern begrüßte man das vom Leipziger Bach-Fest her bekannte, liebliche Sopranduett „Ach mein herzliebes Jesulein" von Schelle wieder. Unangenehm berührte, das einzige was an dem so wohlgelungenen Feste schärfste Ablehnung verdient, die ganz stillose Continuoaussetzung der Symphonia sacra „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum" von Heinrich Schütz, die von Georg A. Walter stammte. Westhoff, ein alter Dresdner Kammermusikus, (1656—1705) war mit einer von Johannes Striegler (Dresden) gespielten, prachtvollen Violinsonate vertreten, Pachelbel durch eine Orgeltokkata, die durch ihren ungezwungenen Fluß schon auf J. S. Bach hinweist. Von

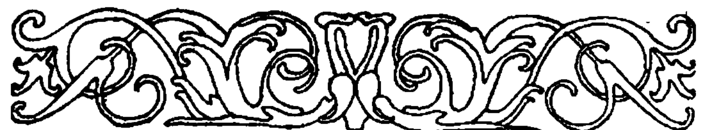


Kuhnaus Geburtshaus in Geising i. Sa.
Phot. A. Tittel, Geising.

Johann Kuhnau hörte man die Uraufführung einer von Arnold Schering bearbeiteten, leider noch ungedruckten Solokantate für Sopran, 2 Violinen, 2 Violen und Orgel, die durch reizvoll fließende Melodik und originelle Formgebung (Da Capo-Arie — Rezitativ — Dacapo der Arie) sowie Empfindungstiefe fesselte. Den Beschluß bildete die aus den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. 58/59 bekannte Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern", mit der süßen, träumerisch-innigen Tenor-Arie „O Wundersohn" und den schon fast an Bach gemahnenden Rezitativen. Charakteristisch ist auch die Benützung des Chorales (dessen cantus firmus von hellen, freudige Erregung malenden Floskeln umspielt wird) nur für die beiden das Werk einrahmenden Chöre, in deren letzten die Melodie um einen halben Takt verschoben ist. Von beinahe herzlicher Naivität und kindlicher Unbekümmertheit ist der volkstümlich anmutende Chor „Uns ist ein Kind geboren", der fugiert beginnt und mit dem letzten Einsatz des Soprans in homophonen Satz übergeht. Das Werk interessierte auch dank der stilechten Aufführung unter Kantor Neuberts Leitung stark. Als Solisten wirkten in dem Konzert mit Doris Walde, Ella Gneuß, Martin Otto aus Dresden und Oberlehrer Graupner aus Geising.

Den Beschluß der Kuhnau-Feier bildete die Enthüllung einer Gedenktafel an dem von Oberlehrer Graupner wiederentdeckten Geburtshause des Komponisten (vergl. Abbildung) durch Bürgermeister Siebert, dessen Verdienst es ist, durch diese Veranstaltung nachdrücklich auf den zu Unrecht vernachlässigten Meister hingewiesen zu haben.

Dr. Erich H. Müller.



[1] Die Mitwirkung von Laien, besonders der Schüler selbst (mit Ausnahme des Chorgesanges) soll in diesen Konzerten ausgeschlossen sein. Dagegen steht der Verwendung von Schülern, die auf einem Instrumente Tüchtiges leisten, innerhalb des Unterrichtes nicht nur nichts im Wege, sondern sie ist sogar anzustreben und wird anregend wirken. Es wird sich dabei meist um den vierhändigen Vortrag von größeren Werken handeln. Aber auch hier ist alles Minderwertige auszuschalten.

Nähere Auskunft über alle einschlägigen Fragen erteilt: Stadtschulrat Prof. Dr. Linneborn, Münster i. Westf., Stadthaus.

[2] Anmerkung der Schriftltg. Wir verweisen auf Professor Dr. Scherings Aufsatz in Heft 18 d. Jahrg., sowie auf den Hermann Kellers in Heft 17.

Erstaufführungen.

Waldemar Wendland: „Peter Sukoff".

Oper in drei Aufzügen. Text von Olga Wohlbrück.

Erstaufführung im Stadttheater Nürnberg am 21. Juni 1922.

Die Oper stammt aus der Feder zweier bekannter Autoren: Wendland ist bereits als Opernkomponist rühmlichst bekannt, während seine Gattin Olga Wohlbrück sich als vielgelesene Romanschriftstellerin einen Namen gemacht hat. Und dem Umstand einer bis aufs kleinste harmonisch gefügten Zusammenarbeit der beiden Gatten ist wohl auch die unzweifelhaft vorhandene Einheitlichkeit in Musik und Text zu verdanken. Die Handlung, wie sie sich in dem Roman der Dichterin „Die Sukoffs" und hier im Textbuch abspielt, mag einem großen Teil der Leser bezw. Hörer ganz wirksam erscheinen. Statt aber nun alles Ueberflüssige zu streichen, das die hemmungslose Zuspitzung und Lösung der dramatischen Konflikte beeinträchtigen könnte, tischt uns die Verfasserin hier einen Roman auf, dessen Unwahrscheinlichkeiten und flache Theatralik von der Bühne aus besonders drastisch in die Erscheinung treten. Abgesehen aber davon, verstimmt auch die offensichtliche Absicht der Autorin, den zu erzielenden Erfolg des Werkes auf das Sensationsbedürfnis der Menge einzustellen. Dagegen ist wieder anzuerkennen, daß ihr, die selbst viele Jahre in Rußland gelebt hat, die Schilderung des russischen Milieus recht gut gelungen ist. Auch in der Zeichnung der einzelnen Charaktere hat sie zum großen Teil viel Geschick und bühnensicheren Blick bewiesen — von der Figur des intrigantenhaften Uhrmachers abgesehen, dessen Wesen und Eigenart wenig dem russischen Charakter entspricht.

Die Oper spielt in der Gegend russischer Minenfelder, dem Besitztum des rohen Peter Sukoff, der hier mit unumschränkter Willkür gebietet, und der seine Macht mit all der Gewalttätigkeit und Rücksichtslosigkeit ausübt, die den Grundzug seines Wesens bildet. Nur an seiner alten Mutter hängt er mit grenzenloser Scheu und Verehrung. Ihr zu Liebe will er nun endlich auch seinem ausschweifenden Leben, an dem er selber Ekel empfindet, entsagen. Die aber will erst dann wieder die Schwelle seines Hauses überschreiten, wann er sich eine rechtmäßige Gattin erworben hat. Aber auch zur Ausführung dieses Schrittes gelangt er nur durch Gewalttätigkeit. Mit unglaublicher Roheit entreißt er seinem Verwalter die Braut, deren liebliche Anmut und Keuschheit seine Leidenschaften noch einmal entfesselt, und macht sie zu seinem Weibe. Damit öffnet er seiner Mutter wieder den Weg zu seinem Hause, die die Ehe ihrer Kinder segnet, aber bald mit Schmerz erkennen muß, daß diese mit roher Gewalt herbeigeführte Ehe dem Hause zum Fluch gereicht. Bei Gelegenheit einer zufällig belauschten Zusammenkunft der jungen Frau mit ihrem einstigen Geliebten — auch Sukoff ist unbemerkt Zeuge dieses Gesprächs — nimmt sie mit Entsetzen wahr, wie es in Wirklichkeit um die Ehe ihres Sohnes bestellt ist. Um diesen aber glücklich zu sehen und um der Reinheit des Hauses willen nimmt sie der jungen Frau den Schwur ab, bei dem mit dem Verwalter in dem neuerbauten Badehaus verabredeten Stelldichein endgültigen Abschied von diesem zu nehmen. Für die Störung aber dieser Zusammenkunft hat der sich in blinder Eifersucht verzehrende Sukoff einen teuflischen Plan ausgeheckt. Er will mittels Hebels eine geheime Schaltvorrichtung in seinem Zimmer in Tätigkeit setzen und damit das Badehaus an dem Zeitpunkt der Zusammenkunft in die Luft sprengen. Diesen Plan, den er in sinnlos trunkenem Zustande seinem Sohn verrät, führt er in dessen Beisein aus. Als er aber erfährt, daß das Liebespaar durch die Warnung der Mutter gerettet wurde, diese selbst aber seiner Tat zum Opfer fiel, bricht er tot zusammen.

Die Musik Wendlands steht — wie schon eingangs erwähnt — zu dem Textbuch in innigem Konnex. Die Personen und die einzelnen Vorgänge und Phasen der Handlung sind durchweg lebenswarm und anschaulich in leitmotivischer Arbeit illustriert. Auch in der Wahrung des spezifisch russischen Charakters, mit dessen Kenntnis sich der Komponist offensichtlich sehr vertraut gemacht hat, paßt sich Wendland mit großem Geschick dem Texte an. Derartig typisch russische Züge — wie sie sich in einzelnen harmonischen und melodischen Wendungen, und auch im Rhythmischen vorfinden — treten mit besonderer Schärfe hervor in einzelnen geschlossenen Teilen, wie beispielsweise in dem Lied des Uhrmachers, dem Gesang Mitjas, in dem Klagegesang der Mägde über den von Njuta zerrissenen Schleier, und in vielem anderen. Der Musik fehlt jedoch trotz einer hochgesteigerten Kunst kombinatorischer Behandlung der Motive, vielseitigster und reichlichster Erschöpfung der harmonischen Möglichkeiten und trotz reicher Kenntnis in der Verwendung des orchestralen Apparates — es fehlt ihr trotz alledem die aus dem eigensten Innern schöpfende, auf glücklichste Eingebungen gegründete Selbständigkeit. Besonders augenfällig ist die Abhängigkeit von d'Alberts „Tiefland", womit denn auch wieder die Ausbeutung all der Mittel gegeben ist, an denen die Oper der neuitalienischen veristischen Richtung so reich ist. Um das Dreigestirn der durch den Heldenbariton verkörperten Gewaltmenschen voll zu machen, tritt zu Scarpia und Sebastiano noch Peter Sukoff. Seine Charakterisierung ist sowohl der Dichterin wie auch dem Komponisten recht gut gelungen. Schon das scharf rhythmisierte, in schroffem Blechklange einherschreitende, trotzige Synkopenmotiv des Sukoff entspricht ganz dem Bilde, das wir von dieser rücksichtslosen Herrennatur gewinnen. An weit ausgesponnener, melodisch sehr wirksamer Lyrik findet sich in der Oper manches sehr Wertvolle, so in den Partien des Liebespaares und der Mutter. Gesanglich bietet das Werk namentlich für den Vertreter der Titelrolle eminente Schwierigkeiten. Die Melodie findet gerade für ihn wenig Unterstützung im Orchester.

In Herrn Arnold Langefeld fand sich ein Sänger, der diese Rolle darstellerisch und gesanglich in ganz wunderbarer Weise verkörperte. Ihm ist es in erster Linie zu danken, wenn die mancherlei Schwächen der Oper sich nicht allzusehr fühlbar machten. Richard Riedels Darstellung des Mitja war lebenswarm und überzeugend. Stimmlich hätte man mehr Ausgiebigkeit und sattere Tonentfaltung gewünscht. Hans Reimnars wertvolle gesangliche Qualitäten kamen in der Rolle des Alexander nicht voll zur Geltung. Man sieht diesen trefflichen Sänger nicht gern in so untergeordneten Rollen. Von den Vertretern der beiden weiblichen Hauptpartien — Claire Haas als Njuta und Gertrud Leibiger als Mutter — zeichnete sich besonders die erstere durch temperamentvolles Spiel und durch sichere Beherrschung der gesanglichen Schwierigkeiten aus. Aber auch Frl. Leibiger führte ihre Rolle musikalisch und darstellerisch höchst anerkennenswert durch. Eugen Vogt als Uhrmacher bewies als Sänger und Darsteller wieder seine hochentwickelte Charakterisierungskunst, und auch Elly Heitmann konnte als Agascha durchaus befriedigen. Herr Kapellmeister Pitteroff bewährte sich wieder als erfahrener, sattelfester Musiker, der aus der schwierigen Partitur mit sicherem musikalischem Gefühl alles Mögliche herauszuholen wußte. Herrn Spiwaks Inszenierung war mit künstlerischem Empfinden und Einfühlung in den russischen Nationalcharakter der Oper durchgeführt. Der Beifall, der die anwesenden Autoren, den Dirigenten und die Darsteller wiederholt vor die Rampen rief, war ein äußerst lebhafter. Ob sich aber die Aufwendung all der unendlichen Mühe lohnte? **Erich Rhode.**



Gotha. Man mag über die frühere „thüringische Kleinstaaterei" denken wie man will, ein Gutes hat sie unbestritten gehabt: die Fürstenhöfe waren Pflegstätten der Kunst, insbesondere der Musik. Und wer in unserer neuen „aufgeklärten" Zeit die alte liebe Gewohnheit, in der Kunstpflege einen wichtigen Kulturfaktor zu sehen, noch nicht abgelegt hat, wird ihnen dieses Verdienst nie vergessen. Ich brauche wohl nur an Meiningen zu erinnern, mit dem eine Reihe so glänzender Namen wie Brahms, Bülow, Steinbach, Berger, Reger eng verknüpft sind — von den Mühlfeld, Brahm Eldering, Wendling u. a. ganz zu schweigen — um den Beweis zu erbringen, daß diese Musikpflege sich bis weit über die bunten Grenzpfähle dieser so oft bespöttelten „kleinen Raubstaaten" hinaus auswirkte. Und wie sieht es nun heute in dem „Musikländchen" Thüringen aus? Das Vermächtnis hochherziger Fürsten kann allenthalben nur mit Mühe aufrecht erhalten werden. Die früheren Hofkapellen sind meist in ihrer Kopfzahl reduziert, hervorragende Mitglieder bereits abgewandert oder im Begriff, dies zu tun, die Konzertreisetätigkeit der Kapellen eingeschränkt oder völlig eingestellt, der Fremdenverkehr von außerhalb stark zurückgegangen. Zu diesen besonderen Erscheinungen von mehr lokaler Bedeutung kommen nun noch die allgemeinen, bereits mit Schlagwörtern wie „Not der Vereine" (man begnügt sich mit „billigeren" Solistenkonzerten!), „Kriegspublikum", „Interesselosigkeit der Jugend" (sie ist nur durch nachfolgende „Tanzkränzchen" und „geselliges Beisammensein" in die Konzerte zu locken!) usw. bezeichneten. Also hier wie dort dasselbe Ringen mit tausend Schwierigkeiten, derselbe Kampf mit den Verhältnissen, dem man Rechnung tragen muß, wenn man es unternimmt, über das Musikleben einer Stadt in unseren Tagen zu berichten. Es mögen daher auch gleich zu Anfang die notwendigen Ausstellungen vorweg genommen werden, um dann eine um so uneingeschränktere Würdigung dessen, was trotz allem geboten wurde, folgen lassen zu können. So ist zunächst sehr zu beklagen, daß in einer Stadt wie Gotha, die ein durchaus leistungsfähiges Orchester in der Kapelle des Landestheaters besitzt, welches sogar nach Bedarf noch verstärkt werden könnte, keine öffentlichen Symphoniekonzerte mehr veranstaltet werden. Gleichfalls ist zu bedauern, daß in dieser Saison Orchesterkonzerte der beiden größten Vereine, des Musikvereins (mit der II. Symphonie von Mahler! nach mühevollen Chorproben) und der Liedertafel, aus bereits angedeuteten geschäftlichen Gründen abgesagt werden mußten. — Unter den sonstigen Veranstaltungen dieser Vereine sei vor allem der „Dante-Feier" des ersteren (Liszt, Dante-Symphonie; Wolf-Ferrari, La vita nuova) und der Aufführung der Matthäus-Passion durch beide als musikalischer Ereignisse gedacht. Durch diese nachahmenswerte Vereinigung haben sie gleichzeitig den Weg gewiesen, auf dem auch in unserer Zeit größte Schwierigkeiten zu überwinden sind. An Solistenkonzerten mögen besonders Klingler-Quartett, Petschnikow (Violine), Schubert (Klavier), sowie Trio-, Klavier- und Liederabende geschätzter einheimischer Kräfte Erwähnung finden. Die Landesoper unter Leitung des rührigen Intendanten Strickrodt eröffnete die Spielzeit mit einer durchaus beachtenswerten Neuinszenierung des „Rienzi" und ließ derselben an weiteren Neueinstudierungen Schatzgräber,

Othello, Parsifal, Graziella folgen. (Weiter sind als solche angekündigt: Rosenkavalier, Verkaufte Braut, Maskenball.) Daneben wurden als alte liebe Bekannte Hugenotten, Troubadour, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried, Bajazzo, Cavalleria, Hänsel und Gretel, Evangelimann, Waffenschmied, Bettelstudent u. a. gegeben. Auf einzelne dieser Vorstellungen muß besonders eingegangen werden. So bildete die Aufführung des „Schatzgräber" unter persönlicher Leitung des Komponisten entschieden den Höhepunkt der bisherigen Spielzeit. Sowohl in darstellerischer Beziehung (Els: Karasek, Elis: Wagner, Vogt: Engelhardt, Narr: Zoller) als auch in der Ausstattung (Bühnenbilder: Claus) kann sie wohl selbst von größeren Bühnen nur schwer überboten werden. Die Presse hatte durch Zeitungsartikel, Theaterkapellmeister Trinius durch einen Vortrag unter Mitwirkung der Hauptdarsteller (Karasek, Wagner) aufklärend vorgearbeitet, und so wurde denn das Werk selbst begeistert aufgenommen, der Komponist herzlich gefeiert. „Aengstlichere Gemüter" verhielten sich allerdings ablehnend. Auch das Gastspiel der Kammersänger Hadwiger (Dresden) und von der Linde im Parsifal, Tannhäuser und Evangelimann verdient hervorgehoben zu werden. Hadwiger als Parsifal, von der Linde als Gurnemanz und Frl. Karasek als Kundry boten Glanzleistungen, die höchsten Ansprüchen gerecht wurden. Vor allen Dingen gestaltete sich die erste Hälfte des dritten Aktes zu einer künstlerischen Offenbarung, wozu auch das stimmungsvolle Bühnenbild (Clauß), neben dem „Zaubergarten" wohl das gelungenste, an seinem Teil mit beitrug. — Hoffen wir, daß die geplante Vereinigung unseres Gothaer Theaters mit dem Eisenacher zustande kommt (man kann derartigen Bestrebungen unter den heutigen Verhältnissen nicht genug das Wort reden!), damit auch für die Zukunft solch ernstem Streben das reale Fundament erhalten bleibt. — Endlich sei auch noch einer dramatischen Uraufführung, da sie unser Gebiet berührt, gedacht. Das Stück war benamset „Der wilde Musikus" und hat zum Titelhelden nicht etwa, wie leicht zu vermuten, ein Mitglied der Hagenbeckschau, sondern — — den „jungen Beethoven"!! Für die Autorschaft zeichnen zwei Damen, Anfängerinnen auf diesem Gebiet. Scheinbar ließ sich für ihre dramatischen Stilübungen kein geeigneterer Stoff finden! Nun behüte uns nur der liebe Himmel, daß sich zu dieser neuen Literaturfirma nicht etwa der dritte Kompagnon gesellt, der das Machwerk à la Dreimäderlhaus „verkomponiert", oder, wozu der geschmackvolle Titel vielleicht eher verleiten möchte, à la Pastoralsymphonie „verkintoppt"! — Unser Bericht soll jedoch nicht abgeschlossen werden, ohne noch eines Mannes zu gedenken, der sich in langjähriger, erfolgreicher Tätigkeit große Verdienste um das Gothaer Musikleben erworben hat und sich mit Beginn der diesjährigen Saison aus demselben zurückzog. Es ist dies der frühere Hoforganist und bisherige Leiter der Liedertafel, Prof. Ernst Rabich. Als Komponist (besonders von Chorwerken) und Musikschriftsteller (Herausgeber des „Musikal. Magazins" und der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik") ist er auch in weiteren Kreisen bekannt geworden. Möge sein Interesse auch in Zukunft dem Musikleben unserer Stadt erhalten bleiben! Kurt Mothes.

*

Nürnberg. Die hiesige Theaterkrise, die zu einem wütenden, recht unerfreulichen Pressekampf geführt hat, ist nun in gewisser Beziehung auch für das Konzertleben verhängnisvoll geworden: Hofrat Meister, der sich dank seinen organisatorischen Fähigkeiten um den Aufschwung unseres Musiklebens manche Verdienste erworben hat (Tonkünstlerfest, Meisterdirigentenkonzerte), dem aber allerdings eine wesentliche Aufbesserung der wirtschaftlichen Lage der Orchestermusiker auch nicht gelungen ist, verläßt demnächst Nürnberg, um einem Ruf als Intendant des pfälzischen Orchesters nach Ludwigshafen zu folgen. Für seinen Entschluß dürfte neben den sehr verlockenden Bedingungen die gegen ihn in Presseartikeln erhobenen Vorwürfe, er strebe nach einem hiesigen Generalintendantenposten und wolle den Theaterintendanten verdrängen, entscheidend gewesen sein. Der noch dringend einer befriedigenden Lösung harrenden Orchesterfrage wird sich voraussichtlich nun die Stadt selbst annehmen. Es steht zu erwarten und ist zu hoffen, daß auch das mit dem Theaterorchester zu vereinigende Philharmonische Orchester städtisch wird, und damit eine erträglichere Lage der zurzeit recht schlecht gestellten Philharmonikas geschaffen wird. Es ist auch anzunehmen, daß — da es sich herausgestellt hat, daß der Musikhunger des hiesigen Publikums nicht so groß ist, um wöchentlich zwei Zykluskonzerte zu rechtfertigen — die Zahl dieser Konzerte wieder eingeschränkt werden dürfte. Der Anblick eines oft nur spärlich besetzten Konzertraumes und das daraus zu erkennende Nachlassen der Anteilnahme des Publikums beeinträchtigte naturgemäß rückwirkend die Musizierfreudigkeit des ohnehin durch die große Zahl der Proben überanstrengten und infolge der geringen Einnahmen nicht gerade sehr freudig gestimmten Orchesters, das zu gesteigerter Leistungsfähigkeit immer wieder des Ansporns durch besondere festliche Ereignisse bedurfte. Derartige willkommene Abwechslung brachten zwei von Schuricht geleitete Konzerte, in denen der Wiesbadener städtische Kapellmeister sich den Nürnbergern mit zwei Tschaikowsky-Werken (Variation Op. 55 und V. Symphonie), ferner Rich. Strauß' „Till Eulenspiegel" und der I. Brahms-Symphonie als ein musikalisch feinfühlender, vornehm gestaltender Dirigent mit geistiger Elastizität vorstellte. Frl. A. Hegner (Basel) spielte am ersten dieser beiden Abende das g moll-Violinkonzert von M. Bruch mit intensivster Ausdrucksgestaltung und Frau A. Kaempfert erweckte auch diesmal wieder, besonders mit drei Mahler-Liedern, große Begeisterung. Auch der Kapellmeister des Nationaltheaters München, Robert Heger, der sich hier noch von seiner Tätigkeit am hiesigen Stadttheater her einer zahlreichen Anhängerschaft erfreut, leitete an zwei Abenden das Philharmonische Orchester und wurde trotz seiner sachlich kühlen, wenig impulsiven Art lebhaft gefeiert. Viel verständlicher erscheint mir die Begeisterung für den ihm an kraftvollem, hinreißendem Temperament, Herzenswärme und Natürlichkeit weit überlegenen Kölner Hermann Abendroth, dessen großzügige Interpretation von Rich. Strauß, Bruckner (romantische) und Beethoven ungeheuren Jubel auslöste. Gleichzeitig mit ihm erschien Jos. Pembaur, der Liszts Totentanz mit staunenswerter Brillanz der Technik spielte, und Fr. Merz-Tummer, die besonders mit der Mozartschen „ah perfido"-Arie Zeugnis von ihren trefflichen stimmlichen Qualitäten ablegte. In F. C. Adler lernte man einen sattelfesten Dirigenten kennen, der mit der formvollendeten Lustspiel-Ouvertüre von Beer-Walbrunn und der selten gespielten VI. Bruckner-Symphonie an der Spitze des Philharmonischen Orchesters viel Erfolg hatte. Frau H. Zimmermann (München) spielte hier das A dur-Konzert von Mozart. Mit dem Theaterorchester gab Siegfried Wagner im dichtgefüllten Kulturvereinssaale ein Konzert. In diesem führte er Fragmente aus seinen Opern auf, und übte mit seiner textlich und musikalisch ganz auf Wahrung deutschen Wesens eingestellten Kunst besonders da eine unmittelbar zündende Wirkung aus, wo er humorvolle Töne anschlägt. Daß hier die Stärke seiner Begabung, neben den Vorzügen einer blühenden Orchestersprache und kunstvoll gestalteter Kontrapunktik liegt, war namentlich aus der entzückenden Ouvertüre zu „an allem ist Hütchen schuld" zu ersehen. Berta Morena, die aus alter Anhänglichkeit an Bayreuth an diesem Abend sich zur Verfügung gestellt hatte, vermochte es, vermöge ihrer überragenden Gestaltungskraft und eines noch immer faszinierenden Glanzes der Stimme, die Zuhörer zu begeisterten Kundgebungen hinzureißen. Der Münchner Sänger Beer-Steinach war dagegen fehl am Orte. Als ein sehr gediegener und umsichtiger Orchesterleiter bewährte sich auch der hier ansässige Kapellmeister Bischof in einem Volkskonzert mit Werken von Tschaikowsky und nordischen Tonmeistern. Die Stelle des leider aus dem Philharmonischen Orchester freiwillig ausgeschiedenen und als Lehrer am hiesigen Konservatorium verpflichteten vortrefflichen Konzertmeisters Horváth wurde durch den Münchner Violinisten Stuhlfaut neu besetzt, der sich mit einer für seine Jugend ganz erstaunlich reifen Wiedergabe des Brahms-Konzertes sehr glücklich einführte. An Neuaufführungen hörte man noch ein Violinkonzert Op. 52 von Beer-Walbrunn, das durch reizvolle Einfälle und kombinatorische Meisterschaft besticht, aber noch eingehenderer Vorbereitung bedurft hätte, um voll zur Geltung zu kommen. Die Violinistin Marion Hofmann (München) konnte nicht sonderlich befriedigen. Hermann Bischoff kam mit einer von Scharrer geleiteten Aufführung mit seiner d moll-Symphonie, einem an Stimmungswechsel und glänzender Orchestration bedeutungsvollen Werk zu Worte. Im Rahmen eines volkstümlichen Kammermusikabends spielte das Münchner Berber-Quartett Schillings' Quartett in e moll und das an technischen Schwierigkeiten reiche d moll-Quartett von Reger mit all der Sorgfalt in der Ausführung und geistigen Beseelung, die man von einer Vereinigung, an deren Spitze ein so hochbedeutender Künstler wie Berber steht, erwarten kann. Auch das hiesige Quartett (Primgeiger Horváth) gab ein Morgenkonzert, in dem besonders die technisch und geistig hochstehende Wiedergabe von Smetanas „Aus meinem Leben" Zeugnis von der auf hoher künstlerischer Auffassung basierenden gegenseitigen Einfühlung gab. Von unsern beiden großen Chorvereinigungen, dem Lehrergesangverein und dem Verein für klassischen Chorgesang ist es besonders der erstere, der sich unter der anfeuernden Leitung Kapellmeister Scharrers in aufsteigender künstlerischer Linie bewegt. Eine abgerundete und stilistisch hochstehende Aufführung von Händels „Messias", die allerdings unter einigen Mißstimmigkeiten in der solistischen Besetzung litt, brachte dem Verein schönen Erfolg ein. Der unter Herrn Dorners Leitung stehende Verein für klassischen Chorgesang konnte mit einer zwar sorgsamst vorbereiteten, aber nicht in allen Teilen gleichwertigen Aufführung von Taubmanns monumentaler „Deutschen Messe", die durch vortreffliche solistische Mitwirkung (Fr. Kaempfert, Fr. Stapelfeld, Herr Depser und Stephany) und durch ausgezeichnete chorgesangliche Leistungen unterstützt wurde, sich eines in lebhafter Anerkennung sich äußernden Erfolges erfreuen. Aus der Reihe der Konzerte der andern zahlreichen leider nur zum geringen Teil von Fachmusikern geleiteten Vereine seien hier nur das des Arbeitergesangvereins „Lassalia" (Dirigent Dr. Mauser) und eine sehr eindrucksvoll verlaufende Max Bruch-Gedenkfeier des Singvereins Nürnberg-Steinbühl (Leitung Peter Gras) hervorgehoben. In letzterem trugen die sehr begabte hiesige Sopranistin Fr. Ruth Gras-Ulrich und der Berliner Sänger H. Surker wesentlich zum guten Gelingen bei. Von auswärtigen Sängern hatten auch diesmal wieder besonders regen Zuspruch: Der weniger durch künstlerischen Ernst, als durch den Glanz und die Gewalt seines Tenors wirkende Slezak, und die beiden einst dem hiesigen Stadttheater angehörenden Sänger Schlusnus und Pennarini, von denen der erstere sich in immer aufsteigender Richtung bewegt, während Pennarini zwar immer noch zu blenden vermag, seinen Zenit aber überschritten haben dürfte. Zu den immer gern gesehenen Gästen gehört auch Gretel Stückgold. Von Baucheisen vollendet begleitet, feierte Sigrid Onegin in einem Konzert des philharmonischen Vereins, namentlich durch den unübertrefflichen Vortrag des Wolffschen „Feuerreiters" gewaltige Triumphe. In diesem Konzert wirkte übrigens auch der Wiesbadener Cellist Prof. Brückner mit, konnte jedoch seine bereits bei Gelegenheit

des Tonkünstlerfestes bewiesene Meisterschaft infolge der wenig glücklich getroffenen Auswahl der Vortragsstücke nicht zur vollen Entfaltung bringen. Auf die zum Teil auch im Konzertsaal vertretenen hiesigen Opernkräfte wird in einem besonderen Opernbericht noch zurückgekommen werden. Die Instrumentalsolisten, die wir bis jetzt hier hörten, zogen es in der Mehrzahl vor — wenn nicht ihr Name schon einen gefüllten Saal gewährleistete — den unter Umständen enormen Kosten eines eigenen Konzertes aus dem Wege zu gehen, und sich dafür der Leitung der Zykluskonzerte zur Verfügung zu stellen. Es fehlt hier der Raum für eine eingehende Wertung eines jedes einzelnen. So viel kann jedoch gesagt werden, daß gerade unter den Violinisten sich eine erhebliche Anzahl solcher befanden, deren Leistungen höchstes Interesse beanspruchten. Es seien hier an erster Stelle der Wiener Robert Pollak genannt, der mit der rassigen Wiedergabe des Sivaldischen Violinkonzerts eine von vornehmstem Stilgefühl getragene Auffassung an den Tag legte; ferner die temperamentvolle Münchnerin Herma Studeny (G dur-Konzert von Mozart). Mit dem Vortrag der Symphonie espagnole entzückte Annie Bežak (Frankfurt) durch die edle Fülle ihres Geigentones und rhythmische Sicherheit. Zur Vervollständigung seien auch die Namen der beiden vielversprechenden Violinsolisten H. Hedenus (München) und Arla Renz (München) genannt. Der erste Cellist des Münchner Nationaltheaters, Herr Jos. Disclez, spielte mit dem Philharmonischen Orchester ein infolge einer übereilten Probe nicht recht zur Geltung kommendes Violinkonzert von Mittler mit blendendem Ton und technischer Vollendung. An der Spitze der Pianisten marschierte Theophil Dimitriescu (Bukarest), der sich mit der kraftstrotzenden und plastisch gestalteten Vortragsart des B dur-Konzerts von Brahms neben dem Orchester siegreich zu behaupten wußte. Einen Beethoven-Abend gab Frederic Lamond. Ist schon hier bei uns an Beethoven-Abenden von vornherein mit erhöhtem Interesse des Publikums zu rechnen, so gelingt es diesem genialen Schotten ganz besonders, der wie kaum ein anderer in Beethovens Innenwelt aufzugehen vermag, jedesmal eine andächtige Gemeinde um sich zu versammeln. Am Schlusse dieses Berichtes gilt es, noch auf drei Einrichtungen hinzuweisen, deren erfolgreiche Tätigkeit auch in diesem Winter wieder sehr greifbar in die Erscheinung trat: Die Vereinigung „Kunst dem Volke", die den meist wenig zahlungsfähigen Mittelstand mit trefflichen musikalischen (auch Opern-) Abenden gegen ein verhältnismäßig billiges Eintrittsgeld versorgt, gab im Dezember einen Haydn-Abend, der die beiden Quartette Op. 76, Nr. 5 und 3 des Meisters — ausgeführt durch das Nürnberger Streichquartett — und solistische Vorträge durch Horváth brachte. Diese Abende werden jedesmal durch einführende Worte des Prof. Dr. Stier erläutert. Der Rich. Wagner-Verband deutscher Frauen, dessen ideale Bestrebungen gerade jetzt, wo es sich um Sein oder Nichtsein der Bayreuther Festspiele handelt, von gesteigerter Bedeutung sind, konnte mit einem erfolgreichen Lieder- und Kammermusikabend (Mitwirkende: Opernsänger W. Eckard, Kapellmeister Nußbaum, Cellist W. Kühne und Pianistin L. Sprenger) ihren hauptsächlich den Musik-Stipendiaten zugute kommenden Kassenbestand erhöhen. Das von Rohrich mit großem Verständnis geleitete hiesige Konservatorium veranstaltete wieder einige Vortragsabende, die den Schülern Gelegenheit boten, sich an öffentliches Auftreten zu gewöhnen, und dem Hörer ein ungefähres, meist recht erfreuliches Bild von der emsigen und sorgfältigen Ausbildungstätigkeit der Lehrerschaft gaben. Erich Rhode.

*

Tilsit. Unser spät beendeter, überreicher Musikwinter begann früh im September mit dem ersten Kirchenkonzert des jungen Luther-Chors, der seit zwei Jahren dem Vorbild des Berliner Domchors nachstrebt, jeden Gottesdienst in der alten Stadtkirche verschönt und sich unter seinem Führer Hugo Hartung bereits eine rühmliche Sonderstellung im Tilsiter Musikleben errungen hat. Auch zum Totensonntag und Karfreitag gab er stark besuchte Kantatenabende. Er sang u. a. Bach-Choräle, Psalmen von Schütz und Mendelssohn, Kantaten mit und ohne Orchester und Solisten von Bach, Weckmann, Messeteile von Palestrina und Beethoven. Hartung spielte Orgelchoräle und das Präludium c moll von Bach, den er meisterlich ausschöpft, immer wieder bevorzugt und dem Publikum allmählich näher gebracht hat. Auch der hier führende Oratorienverein, der in Hugo Hartung den rührigsten Direktor gefunden hat, eröffnete sein 50. Vereinsjahr mit einem Kirchenkonzert des Thomanerchors aus Leipzig, der unter Prof. Karl Straube Richters Missa Op. 46, Bachs Motette „Jesu meine Freude" und Brahmsens Festsprüche Op. 109 in unvergleichlicher Art sang. Karl Hoyer aus Chemnitz spielte dazwischen Bachs Präludium und Fuge e moll und Liszts Fantasie B—a—c—h mit virtuoser Kunst. Aus der Reihe der weiteren Solisten des Vereins ragten heraus F. Brodersen (München) mit zehn köstlich nachempfundenen Schubertliedern, H. Schlusnus (Berlin) mit einem bunten, blendenden Liederstrauß aus Brahms, Mattiesen, Kowalski, Mozart, Rossini (!), Margarete Witt (Berlin) mit ihrem temperamentvollen Klavierkonzert Op. 30 von Rachmaninow, Prof. Albert Fischer (Berlin) als kaum zu übertreffender Baß in „Judas Makkabäus", in der Neunten Beethovens und in Liedern von H. Wolf und F. Schreker, Walter Gieseking mit der klassischen Wiedergabe von Beethovens Variationen Op. 34, Schumanns Fantasie Op. 17 und Liszts Rhapsodie Nr. 14, ebenso als eindringlichster Pianist der Moderne (Scott, Debussy), Lotte Leonard mit ihrem sieghaften Sopran in der Neunten und Judas Makkabäus. Georg Walter (Berlin) war der überlegene Tenor in einem unvergeßlichen Bach-Abend, wie er früher hier auch „der" Evangelist der Matthäuspassion war (Arien, Lieder mit obligater Geige, Flöte, Trio c moll, Italienisches Konzert). Das Klingler-Quartett bot mit den drei Streichquartetten Beethoven Op. 18, Schubert Op. 29 und Dvořák Op. 105 einen weiteren unübertrefflichen Kammermusikabend. Julius Thornberg (Berlin) spielte Beethovens Violinkonzert in temperamentvollster, eigenschaffender Art. Hans Bassermann (Berlin) erschöpfte Brahmsens Violinkonzert mit nicht gerade besonders großem, aber goldigem Ton und anscheinend müheloser Beherrschung der ungemein schwierigen Technik. Paul Seebach (Berlin) war ein überragender Simon in Haydns „Jahreszeiten". Hugo Hartung brachte mit dem oft bis auf 60 Spieler verstärkten städtischen Orchester eine Reihe der besten Orchesterwerke durchschnittlich und verhältnismäßig tadellos heraus; u. a. gelangen besonders erfolgreich Brahmsens erste, Beethovens dritte und Liszts Dante-Symphonie, nicht minder der Orchesterpart der beiden vorerwähnten Violinkonzerte und Brahmsens Haydn-Variationen. Jedoch zu festlichen Höhepunkten wurden die Aufführungen von Händels Makkabäus, Beethovens Neunte Symphonie mit Schlußchor und Haydns Jahreszeiten, die dreimal vor ausverkauftem Saale gegeben wurden. Der Chor erreichte einmal fast 200 Stimmen, was für eine mittlere Grenzstadt im Hinblick auf die mühsame Vor- und Kleinarbeit und auf die überwältigende Wirkung eine Höchstleistung sein dürfte. Hugo Hartung ist aber nicht nur der zähe, tiefeindringliche Dirigent, sondern notwendigerweise auch der rastlose Organisator, der das kriegsbeschädigte Musikleben Tilsits schnell und gesund aufwärts geführt hat. Unter den andern zahlreichen Vereinen, die durchschnittlich, wie überall, leider durch die tragikomische Vereinsmeierei künstlerisch gehemmt werden, verdient der Sängerverein unter Hugo Hartung mit einem sehr gut gelungenen Bruch-Abend anerkennende Erwähnung. In der Fülle der Einzelkonzerte war der Klavierabend des Konservatoriumdirektors Georg Jaschin mit Beethoven und Schumanns Karneval beachtenswert, vor allem aber das Konzert des jungen Theaterkapellmeisters Willi Czernik mit eigenen, wahrhaft eigenen Werken hoher Opuszahlen, unter denen besonders die zuweilen fabelhaft instrumentierten Orchesterlieder Op. 73 und 77 auffielen. Endlich überragte der musikalische Teil des Stadttheaters oft den Rahmen eines Provinztheaters, das hier zu seinem Nachteil mit Schauspiel, Operette und Oper eben „Mädchen für alles" sein muß. Leider mußten die meisten Operetten elende Geschäftskonzessionen an das urteilslos verbildete Massenpublikum sein. Nur der verhältnismäßig gediegene „Vetter aus Dingsda" von Künneke ragte etwas und Straußens lebendiger „Zigeunerbaron" ragte hoch über den miserablen Durchschnitt hinaus. Jedoch die Oper, die der routiniert überlegene und impulsive Theaterdirektor Marco Großkopf besonders pflegte, erreichte eben durch diese temperamentvolle Dirigentenkunst Großkopfs u. a. in Jüdin, Toska, Rigoletto, Barbier, Fidelio und Walküre die wirkungsvollsten Erfolge. Unter den zahlreichen einheimischen Kräften gewannen der Tenor Groiß (jetzt in Gotha), der Baß Barde, der Bariton Klewitz, der Sopran Dittes besondere Anerkennung. Unter den auswärtigen Gästen verdient nur Eduard Habich von der Staatsoper Berlin genannt zu werden. Marco Großkopf gab mit dem städtischen Orchester, das auch Theaterorchester ist, mehrere Symphoniekonzerte, wobei er verhältnismäßig einseitig, vielleicht auch im Gegenteil zu Hartungs rein deutscher Musikpflege, mehr internationale, virtuose Musik mit Tschaikowsky, Berlioz, Rimsky-Korsakoff neben Wagners Ouvertüre und Schuberts „Unvollendeter" betonte. Seine Wiedergabe der vierten Symphonie von Brahms wurde durch das unzulängliche Orchester etwas abgeschwächt. Jedoch erwies sich Großkopf stets als überlegener, schwungvoller Dirigent. Er beschließt seine Theaterspielzeit Mitte Mai mit einem letzten Symphoniekonzert. Und der Oratorienverein beendet den späten Winter, wie er begonnen, wiederum mit einem Kirchenkonzert. Alfred Katschinski.

*

Buenos Aires. Buenos Aires ist immer noch die Musikstadt ohne Konzertsaal, ohne ständiges Orchester, ohne durch Staat oder Munizipalität gesicherte Theaterverhältnisse, ohne staatliche Musikhochschule, ohne Tradition, ohne eigentliche Musikkultur. Musik ist hier immer noch eine Art Importartikel, der von Europa eingeführt wird und durch dessen mit Riesenreklame aufgeblähte Massensuggestivkraft die Impresarios trotz der allgemeinen Wirtschaftspleite auch dieses Jahr erkleckliche Summen für sich erspekulieren konnten. Wohlgemerkt für sich, denn der Künstler, wenigstens der Instrumentalkünstler, ist eine Art Ware, die man hierhin und dorthin „verschiebt", je nachdem Gewinn und Geschäfte locken. Ausnahmen bilden nur die fünf oder sechs „Gold"-Kehlen der italienischen Sänger; sie kommen mit Ansprüchen auf fabelhafte Honorare herüber und beherrschen kraft der Knappheit ihres Angebots das Feld auch kommerziell. Die Saison ist vorüber. Was noch an Nachzüglern sich einstellt, wird das Bild kaum ändern können, das sie bot; eine der glänzendsten und gewaltigsten, die Buenos Aires bisher gehört hat, uns teuer vor allem deswegen, weil im Konzertsaal, nach welchem sich unzweifelhaft der Schwerpunkt mehr und mehr verschiebt, die deutsche Kunst in steilem Anstieg zum Siege wurde, vielleicht zum vollkommensten größten Siege, den sie seit einem Menschenalter irgendwo im Ausland errungen hat. In der Oper verlief die Richtung umgekehrt. Ein Ensemble von Sängern im „Colon", das dank der Organisationskraft des Impresarios Bonetti die glänzendsten Namen der Welt vereinte, führte zu raschem Höhepunkt empor, um dann im „Coliseo" sehr jäh in die Tiefe hinabzustürzen. Die deutsche Kunst kam in der

Oper nur ganz spärlich und dann in ihres Wertes unwürdigen Darstellungsformen zu Worte.

I. Die Oper[1]. Die Bühne siegte über das Orchester, die menschliche Stimme über das Instrument. Weit entfernt von jeder Organik des Theaterbetriebs, waren die Darbietungen des Colon ein Schwelgen in ein paar schönen Stimmen, den schönsten, die die Welt augenblicklich besitzt, das Orchester, über dessen Qualität im einzelnen noch gesprochen werden muß, blieb unter Dirigenten ohne überragende Gestaltungskraft auf sekundäre Taten beschränkt, konnte seine Klangmöglichkeiten erst unter Nikisch entfalten. Daher klingt in der Erinnerung als vollendetste und einheitlichste Leistung die „Puritaner"-Aufführung nach. Vier Stimmen, die sich nicht jeden Tag auf derselben Bühne zusammenfinden, ließen Bellinis Schwanengesang zu einem Belcantoerlebnis werden: Maria Barrientos, nicht mehr ganz unbehindert in der Tonerzeugung, aber dennoch meist von wunderbar schwellender Pracht und Reinheit der Intonation, Carlos Galeffi, ein Bariton von höchster Schönheit und Ausdrucksfähigkeit, Adam Didur, nach Chjalipin wohl der bedeutendste Bassist unserer Tage und der junge Borgioli, ein Tenor von zauberhafter Poesie in Tonbildung und Tondynamik. Am meisten in der Erinnerung haftet ferner noch die „Aida", von Claudia Muzio mit unvergeßlichem Glanz und Zauber ihres Sopranes gesungen, ein dem fast ebenbürtiger „Barbier", ein interessanter „Rigoletto" (Galeffi), von neueren Werken eine vortreffliche „Bohème" und „Tosca", sowie eine klangschöne „Manon". Fragt man nach interessanten Neuheiten, so bleiben nur zwei Namen zu nennen, das geistvolle Werk des Franzosen Rabaud „Maruf", eine Partitur mit all dem Farbflimmern der Modernen und aufs feinste verarbeiteten exotischen Kolorit und des großen Russen Mussorgsky tiefeindringlicher, episch-realistischer „Boris Godounow". Didur in der Titelrolle vollbrachte Unvergleichliches an Gestaltungskraft. Das sind die Hauptpunkte, die Wesentliches und Unverrückbares im Gedächtnis hinterließen. Wie weit entfernt scheint anderes zurückzuliegen, das schlecht und mittelmäßig war: „Hoffmanns Erzählungen", die „Hugenotten", durch Martinellis heroisches Temperament im vierten Akt stark einprägsam, die altjüngferliche „Griselda" Massenets: unnötig verschwendete Mühe der Einstudierung und eine katastrophale „Götterdämmerung", stilwidrig fast in jedem Takt. Das Coliseo? Viel versprochen und um so weniger gehalten! Weder Weingartner, noch der mit bombastischer Reklame angekündigte russische Tänzer Diagileff kamen. Ein einziger Name verdient in die gleiche Linie mit den Größen des „Colon" gesetzt zu werden, Gabriele Besanzoni. Ihre „Dalila", „Adalgisa" (in Bellinis „Norma"), ihre „Carmen" und „Mignon" vergißt man nicht so leicht. B. Gigli, der Theaterliebling des hiesigen Publikums, ist einer von denjenigen Sängern, die es sich dank einer unterwürfigen Kritik leisten können, ohne jede innere Verbindung mit ihren „Rollen" auf die Bühne zu treten. Er singt sie bezaubernd, er enthusiasmiert durch den ebenmäßigen Schliff und den sinnlich-blühenden Wohlklang seines Tenors. Aber er lebt nicht in seinen Partien. Was man beispielsweise bei Caruso sofort fühlte, wenn er die Szene betrat — daß eine neue künstlerische Kraft einsetzte, die mit zwei- bis dreifach erhöhter Gesamtspannung arbeitete, dies Gefühl hat man bei Gigli nicht. Rosa Raisa trat nur in zwei Werken auf, ihre „Norma" — wohl eine der allerschwersten Aufgaben für eine Sopranistin — wirkt in der Art, in der sie gegen Schluß ins allgemein Menschliche hinaufwächst, erschütternd. Das große Duett mit der Besanzoni zusammen kann mit der phänomenalen Parallelleistung Galeffis und Didurs in den „Puritanern" verglichen werden. Als „Aida" konnte sie nicht mit der Muzio rivalisieren. Daß die Chöre miserabel diszipliniert waren und ordinär klangen, daß die Dekorationen allzu häufig ein sagenhaftes Alter des Geschmacks unter ihren zahllosen Falten nicht verbergen konnten, so haben wir das unterdurchschnittliche Niveau der diesjährigen Coliseooper gekennzeichnet. Auch Marinuzzi, ein Orchesterführer von auffallender Klarheit des Linienzugs, konnte nur zweimal den Aufführungen ihren improvisierten Charakter nehmen: Im „Piccolo Marat", Mascagnis bis zum Gequältsein inhaltsleerer Neuschöpfung, und im „Falstaff". Der „Tristan" — einen Strich besser als die Götterdämmerung im Colon — und ein italienisierender „Lohengrin" (mit Gigli) vertraten die deutsche Musik und schärften aufs neue das Verlangen nach deutschen Sängern. Nur zwei Abende trugen den Stempel des Außergewöhnlichen, Bellinis „Norma" und Verdis „Falstaff", bei dem die prachtvolle Gestaltungskraft Riminis ehrende Erwähnung verdient. Was wir brauchen, um zu einer Sanierung der Theaterverhältnisse in Buenos Aires zu gelangen, das ist mehr Bodenständigkeit, mehr Stabilität, das ist vor allem finanzielle Sicherstellung. Los vom Wandertheater — das kann allein die Rettung bringen. Die schon so oft erhobene Forderung des ständigen Orchesters und des städtischen oder staatlichen Zuschusses wenigstens für das Colon muß gerade in einem Augenblick mit aller Eindringlichkeit wiederholt werden, in dem sich die Stadtväter anschicken, das Colontheater zu denselben veralteten Bedingungen wieder zu verpachten, unter denen soeben, ohne die Schuld des Impresarios, der Schiffbruch erfolgt war. Der von der Munizipalität als Intendant anzustellende künstlerische Leiter des ersten argentinischen Theaters könnte, wenn er eine feste finanzielle Basis unter den Füßen hatte, bedeutende Künstler auf längere Fristen zu bedeutend günstigeren Bedingungen verpflichten, so wie es heute an allen größeren Theatern der Welt der Fall ist. Vorderhand hat das argentinische Publikum nur Interesse an den Persönlichkeiten der Sänger selbst, nicht so sehr am Gesamteindruck des Werkes. Daher die Vernachlässigung aller Regiefragen und die Hervorkehrung des reinen Gesangesvirtuosentums auf der Bühne. Mag man auch ein gut Teil von diesen den deutschen Verhältnissen gerade entgegengesetzten Erwartungen und Ansprüchen, mit denen das hiesige Publikum das Theater betritt, den Eigentümlichkeiten des romanischen Empfindens und einer anderen Rasse zuschreiben — auch in Italien und in Spanien wird nicht entfernt dieser Kultus des Starwesens getrieben, wird bei weitem nicht alles szenisch auf ein so verächtliches Maß herabgedrückt wie hier. Dieses Jahr ist es dank der Ueberanstrengung, der Ueberlastung und Ueberhetzung des Colontheaters überhaupt nicht zur Aufführung auch nur eines einzigen Werkes argentinischer Komponisten gekommen. Wenn jedes Jahr ein neues Ensemble zusammengespielt werden muß, wenn die besten Kräfte durch diese aufreibenden und zeitraubenden Widerstände der gegenseitigen Fühlungnahme zwischen Chor und Orchester, zwischen Dirigenten, Regisseuren und Sängern absorbiert werden, dann kann eben für neue Werke nichts mehr übrig bleiben. Auch noch eine andere Frage, die uns Deutschen besonders am Herzen liegt, könnte erst durch stabilere Verhältnisse geklärt werden: die Frage der deutschen Oper, vor allem der Werke Richard Wagners. Es ist absolut billig und recht, daß neben dem Belcanto, neben Verdi und den modernen Italienern, die immer italienisch gesungen werden, auch das deutsche Musikdrama zu Worte komme, oder besser zu Sängern komme, das heißt zu deutschen Sängern, deutschen Dirigenten. Das Bedürfnis dazu ist in Argentinien besonders stark. Die argentinische Presse hat in letzter Zeit — angeregt durch die bedauerlichen Fehlschläge auf diesem Gebiete — selbst wiederholt die Forderung nach Aufführung Wagners in der Ursprache energisch ausgesprochen. Es empfiehlt sich das zweigeteilte nordamerikanische System, wie es Neuyork schon immer hatte: ein italienisches und ein deutsches Ensemble.

[1] Die beiden hiesigen Theater sind „Colon" und „Coliseo": Das erstere ist städtisches Eigentum, wird aber alle drei Jahre an einen Impresario (meist einen Italiener) neu verpachtet. Das „Coliseo", ein Privatinstitut, steht ebenfalls unter Pachtvertrag (Walter Mocchi). Jeder der beiden Impresarios stellt sich für jede Spielzeit sein Ensemble in Italien zusammen und bringt es nach Argentinien.



— „Die Mutter", ein Marienoratorium von Gerhard v. Keußler, gelangt zu Anfang der kommenden Spielzeit in Kiel (Fritz Stein) und Prag (Deutscher Singverein, Paul Steuber) zur Erstaufführung. „Die Geißelfahrt", eine Oper desselben Komponisten, soll im nächsten Winter in Hamburg ihre Uraufführung erleben.

— Wilhelm Kienzl hat eine dreiaktige Oper: „Hassan der Schwärmer" vollendet, die eine volkstümlich-heitere Erzählung aus „Tausendundeiner Nacht" behandelt (soeben im Verlag von Josef Weinberger, Wien und Leipzig, erschienen). Die Uraufführung soll in der ersten Hälfte des bevorstehenden Spieljahres stattfinden.

— Eine neue Komposition für großes Orchester, „Symphonische Fantasie" von Hans Hermann Wetzler, gelangt am 10. Oktober d. J. im I. Gürzenich-Konzert in Köln zur Uraufführung. Die Komposition gelangt ferner zur Aufführung in den Städten Wiesbaden, Meiningen, Münster, Oldenburg, Darmstadt, Essen, Düsseldorf, Mannheim, Bremen, Heidelberg, Kassel. (Das Werk erscheint demnächst im Verlag N. Simrock.)

— Karl Wüst (Schwabach) hatte in einem eigenen Kompositionsabend mit Werken verschiedenster Gattung vollen Erfolg. Es kam u. a. die schon in Nürnberg gespielte, grandios aufgebaute „Diatonische Fantasie und Fuge" zum Vortrag.

— Musikdirektor Willy Zürn (Iserlohn) hat bei dem Preisausschreiben des Deutschen Arbeitersängerbundes mit der Komposition „Abendlied" (Text von Langheinrich) für Männerchor den 1. Preis mit 4000 Mk. erhalten.

— Ferdinand Löwe ist von der Leitung der staatlichen Wiener Musikakademie zurückgetreten. Sein Rücktritt bedeutet für die Schule jedenfalls einen schweren Verlust. Zu seinem Nachfolger ist Joseph Marx ausersehen.

— Dr. Jos. Müller-Blattau, Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. B., ist als Universitätsmusikdirektor an die Universität Königsberg i. Pr. berufen worden.

— Hofkapellmeister Heinrich Laber (Gera) ist für das (technisch vollständig neu hergerichtete) Stadttheater in Plauen i. V. als Operndirigent verpflichtet worden.

— Im Schweriner Landestheater sind mit viel Erfolg drei vergessene deutsche Singspiele: „Berthold und Binchen" von Gluck, „Der Herr Doktor" von Franz Schubert und „Prinzeßchen" von Friedr. Reichardt, alle bearbeitet von Dr. Erich Fischer, zu neuem Leben erweckt worden.

— Im vergangenen Konzertjahr haben der Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli und das durch Künstler verstärkte Studenten-Orchester (Leitung Prof. Hofmann) reiche kirchenmusikalische Arbeit geleistet und in 11 Konzerten klassische,

sowie neueste deutsche Kirchenmusik gepflegt. Es fanden statt: ein Psalmenkonzert; Fricke Zum Gedächtnis Entschlafener (neu); Mozart, Requiem; Weihnachts-Oratorium von Herzogenberg; Aus der Weihnacht ins neue Jahr, Weihnachtskonzerte in Göttingen, Northeim, Einbeck; Von Palmensonntag bis Ostern (für die Teilnehmer des Kongresses für zeitgemäßen Religionsunterricht zu Leipzig); Neueste deutsche Kirchenmusik (Manuskript- und Uraufführungen von Böhme, Kranz, Hiller, Hoyer, Flath, Martin, G. Schumann); Abend und Abschied, Abendmusik zum Abschied des I. Universitätspredigers Prof. D. Ihmels. Im Konzertjahr 1922/23 gedenkt der Universitäts-Kirchenchor zu bringen Werke von Mendelssohn, Graun, Herzogenberg, Schütz, sowie neue Werke, darunter Kötzschkes Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen — ein musikalischer Gottesdienst.

— Die älteste Universitäts-Sängergesellschaft Deutschlands, die „Leopoldina" in Breslau, hat Ende Mai ihr hundertjähriges Bestehen gefeiert. Die musikalischen Aufführungen des Stiftungsfestes standen unter Leitung des derzeitigen Dirigenten der Sängerschaft, Prof. Max Gulbins, von dem auch bei dieser Gelegenheit eine Oper „Der Musensohn" aufgeführt wurde.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Musikdirektor Ludwig Schmutzler in Heilbronn a. N. ist am 3. August im Alter von fast 73 Jahren gestorben; mit ihm ist ein Künstler von hohem, selbstlosem Idealismus dahingegangen, der sich auf Grund einer starken natürlichen Veranlagung durch eisernen Fleiß aus kleinen Anfängen heraus zu hochangesehener Stellung emporgearbeitet hat. 27 Jahre stand er an der Spitze des gemischten Chorvereins „Singkranz", zu dessen gedeihlicher Entwicklung er durch eine umfassende und zielbewußte innere und äußere Reorganisation er den Grund gelegt hat. Auch seine Tätigkeit als gewissenhafter Musiklehrer war von bestem Erfolg begleitet. Aufsätze aus seiner Feder sind wiederholt auch in der N. M.-Ztg. erschienen. Krankheit und die Gebrechen des Alters zwangen ihn im Jahr 1910 zum Rücktritt, August Richard wurde sein Nachfolger. Dem um das Heilbronner Musikleben hochverdienten Künstler folgt treue Dankbarkeit bis übers Grab hinaus. A. N.

— Kurt Mothes, ein begabter jüngerer Komponist, ist in Gotha im Alter von 42 Jahren gestorben. Die N. M.-Ztg. wird zu seinem Gedenken in einem der nächsten Hefte zwei eindrucksvolle Lieder aus seiner Feder zum Abdruck bringen.

— In Oldenburg starb der Musikdirektor Prof. Ferdinand Manns, der von 1890 bis 1913 die Oldenburger Hofkapelle geleitet hat. Manns ist auch als Komponist von Symphonien hervorgetreten.

Unterrichtswesen

— Das städtische Konservatorium zu Hannover, im Jahre 1897 von Karl Leimer im Verein mit Hermann Brune und Emil Evers begründet, beging in den ersten Tagen des Juli die Feier seines 25jährigen Bestehens. Trotz der Schwere der Zeit war es durch das außerordentlich rege Interesse, welches die Feier in weiten Kreisen fand, möglich geworden, daß die Anstalt diesen Zeitabschnitt ihres Wirkens mit vier eindrucksvollen Veranstaltungen abschloß. Das Landesdirektorium hat anläßlich des Jubiläums eine Stiftung gemacht, aus der Prämien an besonders begabte Schüler verteilt werden sollen; eine weitere Stiftung für denselben Zweck machte die Firma Grotrian, Steinweg Nachf., Braunschweig. Den künstlerischen Höhepunkt der Feier bildete ein Klavierabend von Walter Gieseking, dem ehemaligen Schüler des Konservatoriums. Die 6. Englische Suite von Bach, die Sonate in D dur für zwei Klaviere von Mozart, zusammen mit seinem Lehrer Karl Leimer ausgeführt, die Wandererfantasie von Schubert und das Meistersinger-Vorspiel von Wagner, von Gieseking für Klavier gesetzt, zeigten den genialen Pianisten auf der ganzen Höhe seines Könnens. In zwei weiteren glücklich verlaufenen Veranstaltungen kamen jetzige Schüler des Konservatoriums zu Wort. Vorträge der Orchesterklasse, von Schülern der Instrumental- und Gesangsklassen und die szenische Aufführung des zweiten Aktes aus „Figaros Hochzeit" von Mozart durch die Opernschule des Konservatoriums gaben ein ausgezeichnetes Bild von den Erfolgen ernster Arbeit.

— Vom 17.—22. Juli fand unter Leitung Oberlehrer Schuberths der 9. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Dozenten waren außer dem Kursleiter Prof. Geißler, Erlangen, und Dr. Löbmann, Leipzig. Behandelt wurden: Atem- und Sprechtechnik, Schulgesangmethoden der Gegenwart, Eitz Tonwort, Rhythmik und Dynamik, Stimmbildung, alles mit praktischen Uebungen teils an den Besuchern des Kurses, teils an Kindern, ferner Stimm- und Sprachstörungen, sowie Themen, welche unmittelbar mit dem Gebiete des Schulgesanges zusammenhängen: Schulentlassene Jugend, Fortbildungsschule, musikalische Erziehung der Jugend und Vorbildung der Lehrer. Die Teilnehmer kamen aus allen Kreisen Bayerns, aus Hessen, Württemberg, Baden, Sachsen, Thüringen, Preußen, selbst Flüchtlingslehrer aus Oberschlesien.

Vermischte Nachrichten

— Für das Programm des nächstjährigen Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins müssen Einsendungen von Kompositionen bis spätestens 1. September d. J. erfolgt sein — und zwar unter Beifügung des Rückportos — an die Adresse: Dr. Fr. Rösch (für den Allgem. Deutschen Musikverein) Berlin SW. 66, Wilhelmstraße 57/58.

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1921. Es wurde eine Gesamteinnahme von 714 200 M erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 649 200 Mk. ein, wovon 429 700 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 6 058 300 Mk. Gesamteinnahme erzielt, darunter 5 458 800 Mk. an Aufführungsgebühren, von denen 4 257 400 Mk. verteilt worden sind. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1921 an Alterspensionen, Unterstützungen, Darlehen usw. 68 700 Mk. ausbezahlt.

— Die Regierung von Oldenburg hat der Verstaatlichung des Landesorchesters zugestimmt. Infolgedessen sind die Musiker unkündbar und mit Pensionsberechtigung angestellt.

— Den Mitteilungen des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands entnehmen wir das Folgende: Die diesjährige ordentliche Hauptversammlung des Verbandes fand in Berlin am 28. Mai unter dem Vorsitz von Dr. Rudolf Cahn (Speyer), Vorsitzendem des Verwaltungsrates, statt. Die Zahl der Mitglieder hat sich um 41 vermehrt; dazu kommen noch 53 Mitglieder des „Bundes konzertierender Künstler Münchens", welcher sich als Ortsgruppe dem Verbande angeschlossen hat. Die Engagementsvermittlung des Verbandes hat sich trotz der äußerst ungünstigen Verhältnisse merklich gehoben, sowohl im Inlande als auch im Auslande. Auf dem Gebiet der Lustbarkeitssteuer wurden am 9. Juni 1921 durch den Reichsrat Bestimmungen erlassen, die ein Ergebnis der Tätigkeit des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft, sowie des Verbandes der Bühnenautoren für das Theater und des Verbandes der konzertierenden Künstler für das Konzert waren. Danach soll einheitlich für das ganze Reich bei „künstlerisch hochstehenden Veranstaltungen" nur eine Steuer von 10 % des Bruttoertrages erhoben werden. Als präsidierender Vorsitzender wurde Prof. Xaver Scharwenka wiedergewählt.

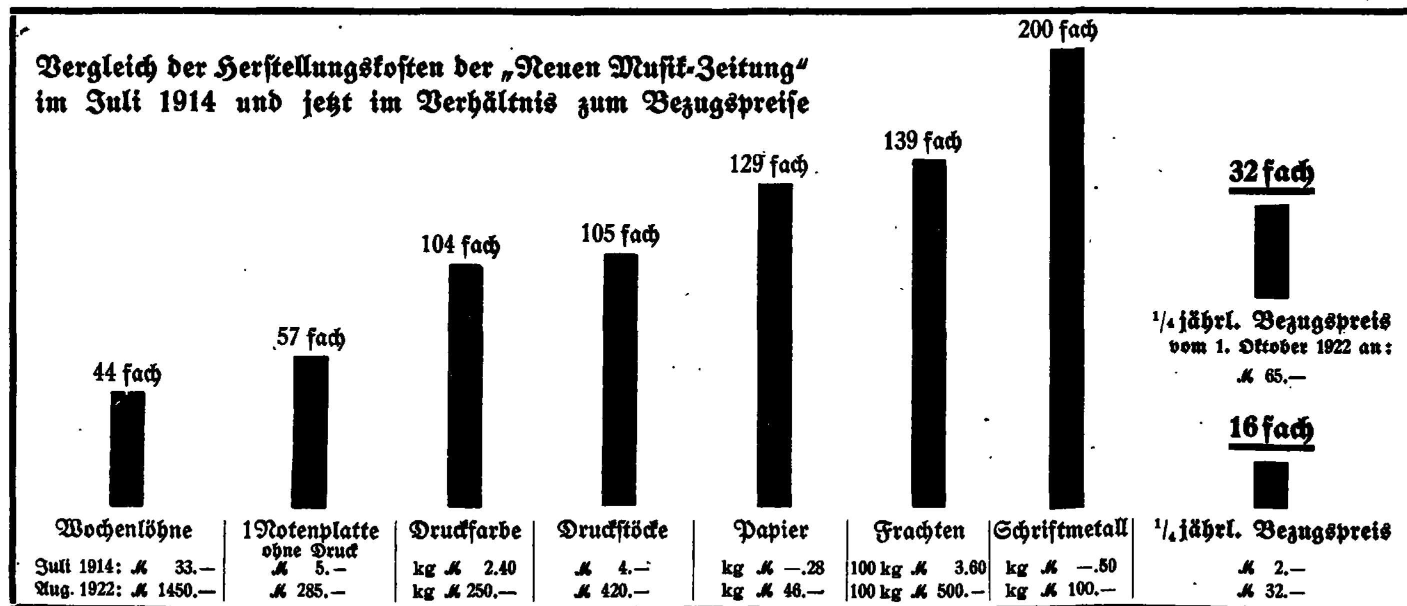
Unsere Musikbeilage. Hans Dechend, der Komponist der beiden reizenden Kinderlieder, ein Schüler Friedrich Kiels, lebt in Hirschberg (Schlesien). Er schrieb 4 Opern, 1 Psalm, mehrere Orchesterwerke, 3 Kammermusikwerke, viele Klavierkompositionen, 2 Melodramen f. d. Harfe, zahlreiche Lieder, mehrere klaviertechnische Werke. Von Liedern sind hervorzuheben: 3 Lieder vom Amor, Goethe-Zyklus, Lustige Lieder, Weißer Flieder, Sterne, Das Rosenkränzchen, Erste Kunde, Auf eine Stunde, Abendglocken, Stille Nacht, Dû bist mîn, 5 zweistimmige Volkslieder. — Johannes Goethe, in Hamburg ansässig, ist im wesentlichen Autodidakt, zeitweise Schüler von Prof. Lichtwarck (Lübeck), E. Arend (Hamburg) (Theorie und Kontrapunkt) und Clausius (Instrumentation). G. schrieb bislang Klavier-, Violinstücke, Streichquartett, Lieder usw. — alles nach Manuskript, zum Teil jedoch aufgeführt. Es ist an dem Klavierstück dieses jungen Komponisten, der sich im wesentlichen alles selber hat suchen und aneignen müssen, bemerkenswert, daß ihm die fugierte Form nicht trockenes Schema, sondern ein Feld zu freiem Musizieren ist.

Schluß des Blattes am 17. August. Ausgabe dieses Heftes am 7. September, des nächsten Heftes am 21. September.

An unsere verehrten Leser!

Die im Mai d. J. unter dem Zwang der Teuerungsverhältnisse festgesetzte Abonnementspreiserhöhung unserer „Neuen Musik-Zeitung" war bei deren Inkrafttreten am 1. Juli infolge der in der Zwischenzeit eingetretenen übermäßigen Steigerung aller Herstellungskosten bereits weit überholt, so daß wir schon am Vierteljahrsbeginn zur Erkenntnis der Tatsache gelangen mußten, daß die damalige Erhöhung bei weitem nicht ausreichte, auch nur annähernd unsere Mehrkosten zu decken. Was wir aber seit dem 1. Juli 1922 an Steigerungen der Löhne, Materialien und sämtlicher Vertriebskosten zu verzeichnen haben, davon mag jeder Leser sich überzeugen bei einem Vergleich der untenstehenden, Anfang August gültigen Preise, mit den in Heft 17 dieses Jahrgangs veröffentlichten Beispielen eines Bruchteils unserer Ausgaben. Es wird dann begreiflich erscheinen, daß der nunmehr abermals zu erhöhende Preis noch ein beispiellos niedriger genannt werden muß, umsomehr als bis zum 1. Oktober, von dem an er Gültigkeit erlangt, die noch immer angesichts der fortschreitenden Geldentwertung ungeheuer sich mehrenden Unkosten eine Höhe erreicht haben werden, für die auch durch den neuen Abonnementspreis nicht entfernt ein Ausgleich geschaffen wird; vielmehr werden wir auch jetzt noch uns sehr bedeutende Opfer auferlegen müssen. Wir dürfen wohl der Erwartung uns hingeben, daß unsere verehrten Leser ihrerseits dazu beitragen, uns über die schwere Zeit hinwegzuhelfen und uns durch Empfehlung in Freundeskreisen neue Leser zuzuführen.

Es war für uns bisher eine besondere Genugtuung, daß unsere nur mit großem Zögern erfolgten Erhöhungen des Bezugspreises, der ja, wie bereits betont, in gar keinem Verhältnis mit unseren Ausgaben steht, so volles Verstehen bei unseren Lesern fanden, daß sie erfreulicherweise Aufkündigungen nicht zur Folge hatten, die „Neue Musik-Zeitung" im Gegenteil sich immer weiter ausbreitete. Dieses gute Zeichen läßt uns hoffen, unser Blatt wie bisher weiter erscheinen lassen zu können und nicht wie andere Zeitschriften empfindliche Einschränkungen eintreten lassen zu müssen.



Der Bezugspreis beträgt vom 1. Oktober 1922 an

Mk. 65.— vierteljährlich

innerhalb Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Ungarns und der Tschechoslowakei, nach dem übrigen Ausland **Mk. 130.—** vierteljährlich.

Bei Kreuzbandbezug unmittelbar vom Verlag beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Österreichs **Mk. 80.—**, nach Ungarn und der Tschechoslowakei **Mk. 101.—** und nach dem übrigen Ausland **Mk. 166.—** einschließlich Versandgebühr. Wir bitten um recht frühzeitige Erneuerung des Abonnements.

Stuttgart, im August 1922.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 24

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslowakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 65.—, im Ausland Mk. 130.—. Einzelhefte Mk. 12.—, im Ausland Mk. 24.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 356.—, nach der Tschechoslowakei und Ungarn Mk. 452.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 712.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf. **Anzeigen-Annahmestelle:** Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis f. die viergespaltene Zeile Mk. 12—, im Kleinen Anzeiger Mk. 9—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 150.—.

Inhalt:

Suggerierte Kritik.

Von Emil Petschnig (Wien).

Jemandem etwas suggerieren heißt: „Einem Menschen durch Worte und Handlungen Vorstellungen von solcher Stärke erregen, daß sie sein Bewußtsein beherrschen und sein Tun bestimmen. Nicht Ueberzeugung auf dem Wege logischer Schlußfolgerung, sondern Ueberwältigung des Urteilens und Empfindens — in vielen Fällen eine wahre folie imposée — ist also das kennzeichnende Merkmal. Diese (sozusagen natürliche, nicht durch den hypnotischen Schlafzustand, welcher die Widerstandskraft der Versuchsperson noch mehr lähmt, komplizierte pathologischere) Art der Suggestion ist jederzeit geübt worden, und mächtige Wahnideen und Verbrechen wie Kreuzzüge, Hexenprozesse, Anarchismus usw., aber auch große Wahrheiten sind durch sie zu weiter Verbreitung gekommen, die stärksten Gefühle und Leidenschaften wurden durch sie erweckt. Es gibt kaum ein Gebiet gegenseitiger Beeinflussung menschlichen Geistes, bei der nicht Suggestion in irgendwelcher Form eine Rolle spielt." (Dr. F. Jolly.) Und wir Heutigen leben infolge unserer „Kultur" erst recht beständig in einer von Suggestionen dicht geschwängerten Luft, die von Presse, Mode, öffentlicher Meinung, Spott, politischem und religiösem Fanatismus, schlechten Romanen, Kinos u. dergl. m. ausgeht. Wohl nur die größten und allerstärksten Geister vermögen sich wenigstens den schädlichsten der daherkommenden Einflüsse zu entziehen und ihnen gegenüber ihre psychische und intellektuelle Unabhängigkeit zu bewahren, während mittlere und kleine, vergnüglich im Strome der Zeit plätschernd, die von ihr jeweils ausgegebenen Schlagworte eifrig aufnehmen, popularisieren und — haben sie irgendwelche künstlerische Ambitionen — den Rahm abschöpfen, indem sie dem Durchschnittsempfinden der kompakten Majorität das ihm Gemäße mit flinker Hand liefern.

Man hat wohl noch die Phrasen im Ohr, welche die letzten Jahre unaufhörlich auf die deutschen Gehirne einhämmerten, die Phrasen vom „Durchhalten", „Siegfrieden", von „Demokratie", „Selbstbestimmungsrecht", „Völkerbund" und ähnlichen, das unterste zu oberst kehrenden Ideologien, und zur gleichen Gattung jäh umstürzlerischer Tendenzen gehören auch der momentan zum Dogma erhobene „Expressionismus" und die „Atonalität" in der Musik. Zweifellos liegt in ersterem angesichts der zum Mechanismus, zur Routine erstarrten neudeutschen Schule ein regenerativer Gedanke, ist das Sich-Besinnen auf die wahren Pflichten der Tonkunst als Herzenskünderin ein verheißender Anfang zur Rückkehr auf ihre angeborenen Grundlagen, mag man in einem jugendlich-allzujugendlichen Ueber-die-Schnur-hauen auch die ästhetischen Bedürfnisse der durch eine fast 3000jährige Bildung gemodelten, verfeinerten europäischen Seele außer acht lassen und ihr eine Kost zumuten, die direkt an die primitivsten, in ohrenzerreißenden Mißklängen sich ergehenden Affektäußerungen malayischer oder Negerstämme anknüpfen. Den Theorien unserer Bilderstürmer kann man vielfach und mit Vergnügen zustimmen, bekunden sie doch unter der wahrscheinlich unbewußten Wirkung der gegenwärtigen okkulten Strömungen auf das seelische Leben ein äußerst feines Empfinden für die kosmische Wesenheit der Musik, davon unsere Art, sie zu pflegen, nur der anthropomorphische Spezialfall ist. Ein weiterer Horizont eröffnet sich ihrer philosophischen Betrachtung und Einschätzung — aber es frägt sich, ob solche Erkenntnisse auch für die Praxis verwertbar sind und sein werden, liegen doch bekanntlich zwischen diesen beiden Polen beträchtliche Wenn und Aber; wie z. B. die Realisierung der kommunistischen Ideen in Rußland beweist, welche statt zur Blüte zu völliger Vernichtung führte. Der Mensch ist nach seinen Organen und Fähigkeiten eben ein beschränktes Geschöpf, das die Fülle der Natur nicht zu meistern vermag, daher es sich je nach Rasse, Zivilisation usw. zu einer entsprechenden, ihm zusagenden Auswahl aus derselben bequemen muß. Diese wird in dem Maße exklusiver werden, als die nervöse Konstitution eines Volkes und seiner musikalischen Vertreter sich sublimiert, was u. a. am zartgetönten Pastellstil französischer Opern im Gegensatz zur pastos aufgetragenen Oelfarbe der deutschen in Erscheinung tritt. Womit jedoch kein Werturteil ausgesprochen, vielmehr betont sei, daß eines sich nicht für alle schicke, und daher der aus den romanischen Ländern importierte Futurismus mit seinem der Tiefe ermangelnden, bloß paradoxen, bluffenden Esprit bei uns — gewisse intellektuelle Kreise ausgenommen — niemals auf Heimatsrecht rechnen darf. Die darauf schwören und dank reichlich zur Verfügung stehender Geldmittel literarisch wie durch Verlagstätigkeit rege Propaganda dafür betreiben, werden totsicher draufzahlen, denn kein Volk läßt sich dauernd einen fremden Geschmack aufoktroyieren, wenn auch Goethe einmal indigniert und mit Recht sich äußerte: „Das deutsche Publikum erträgt und verschlingt alles". Brachte doch unlängst in A. Schönbergs Wiener Privataufführungen einer seiner Gilde ein Cellostück zum Vortrag, das zur Gänze mit dem — Holz des Bogens „gespielt" wurde, was sogar beim „Meister" Heiterkeit erregte. Und die Leute zahlen große Summen, um sich die Ohren peinigen zu lassen, indessen wahrhaft schöpferische Talente hungern, nicht durchzudringen vermögen und verzweifeln! Oder ist es bloß der zu erwartende Lachkitzel, der zu solchen „Offenbarungen" lockt? Es wäre hoch an der Zeit, diesem Treiben, das sich schon zum Ulk, zur Schindluderei mit der Musik auswächst und geeignet ist, eine gute Sache mißkreditierend vorzeitig zugrunde zu richten, mit aller Schärfe entgegenzutreten. Vornehmes Ignorieren oder malitiös lächelndes Gewährenlassen ist durchaus nicht am Platze gegenüber einer „Zukunftsmusik", die einen atavistischen Rückschlag in früheste Entwicklungsstadien unserer Spezies vorstellt, da das ungehemmte tierische Triebleben noch nicht von sozialen Momenten eingedämmt wurde, deren Geltendwerden ja erst den Anfang der Gesittung bedeutet. Ganz abgesehen von der Lehre, die man endlich gewonnen haben sollte, daß die Menschen fortwährend aus einem Extrem ins andere zu fallen pflegen, daß es andererseits aber unmöglich ist, psychisch in solch radikalen Zuständen auszudauern, wie der Atonalismus verlangt, der blindlings alle überhaupt vorkommenden akustischen Kombinationen sich dienstbar machen will; daß daher schließlich

noch immer ein Kompromiß geschlossen und der goldene Mittelweg eingeschlagen wurde. Analogien zum heute sich vollziehenden Umschwung repräsentieren z. B. die Namen Palestrina im Kirchenstil, Gluck in der Oper, Haydn auf instrumentalem Gebiete, die alle nach einem Zuviel an Kontrapunkt und Verschnörkelung die reine, schlichte Schönheitslinie wiederherstellten, ohne in die Wildnis prähistorischer Geräuschmusik zu verfallen.

Statt der Suggestion in alle Winde mit Macht hinaustrompeteter Schlagworte willenlos zu erliegen, sich Unfähigkeit für Können aufschwatzen zu lassen bezw. selbst vorzutäuschen, oder bloßen Namenkult zu betreiben, hätte die Kritik feinfühlig und gewitzigt durch die Lehren der Musikgeschichte (die man leider gewöhnlich ebensowenig kennt, ebensowenig beherzigt als jene der staatlichen Werdeprozesse, daher wie jedes Individuum auch jede Generation stets vorn anfangen muß) in den neu auftauchenden Erscheinungen die Spreu vom Weizen zu sondern und so fruchtbringend an der Weiterentwicklung der Künste mitzuwirken, Lessing gleich, der durch seine scharfsichtigen Erkenntnisse englischer wie französischer Theaterkunst und daraus folgender Synthese den Boden für das nationale klassische Drama bereitete. Aber die Angst, etwa als rückständig zu gelten, wenn man nicht mit der neuesten Mode geht, wenn man vor Auswüchsen warnt und auf die in Natur wie menschlicher (gesunder) Psyche unerschütterlich verankerten Gesetze alles ästhetischen Genießens hinweist — „Kunst ist Weltkorrektur“ sagt Nietzsche —, läßt es im allgemeinen nicht zu selbständig-mutigem Urteil kommen. Obgleich gerade die heute sich abspielende Jagd von „Richtungen“ anleiten könnte, dieses chamäleonartig schillernde Wesen und als seinen vielleicht unbewußten, wohl auch uneingestandenen Beweggrund die eitle Sucht zu durchschauen, aufzufallen, von sich um jeden Preis, sei's im guten oder schlimmen, reden zu machen, einen Sturm im Wasserglase zu entfachen, von dem die breitere kunstliebende Oeffentlichkeit zum Glück wenig berührt wird, und aus dieser Sensation gegebenenfalls momentanen pekuniären Nutzen zu ziehen. Dafür gibt auch die zeitgenössische Malerei eine prächtige Illustration, indem der kaum aufgetauchte Futurismus und Kubismus sogar von ihren Bahnbrechern als bereits wieder überholt erklärt wird und entweder einem funkelnagelneuen Motto, dem „Objektivismus“, weichen muß, oder, wenn der Betreffende technisch etwas gelernt hat, in den Hafen gut bürgerlichen Produzierens einzulenken beginnt. Immer noch verstört die seinerzeitige kritische Blamage anläßlich Wagners die Gemüter, obwohl es doch ein gar einfaches, unfehlbares Mittel gibt, Genie von Pose zu unterscheiden: man prüfe die Einfälle eines Werkes auf ihren inneren Gehalt. Oder noch bequemer: man verfolge die Teilnahme der Hörerschaft an einer Sache, denn vox populi vox dei, auf deutsch: „Und ob ihr der Natur nach seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur“. Daß die Fachkritik damals den rasch um sich greifenden Enthusiasmus des Volkes für „Lohengrin“ nicht achtete, der mit „Holländer“ und „Tannhäuser“ eine Renaissance wider die entartete französische Große Oper war, daß man, hypnotisiert von der Reklame um Meyerbeer, dies trotz ihres Autors theoretischer Schriften nicht sah, sehen wollte, war ihr Fehler, den die heutige, wiederum zum Spotte künftiger Geschlechter, wortgetreu wiederholt. Denn auch jetzt dreht es sich um ein Loskommen von Verballhornungen, und zwar der Wagnerschen Grundsätze, von einem überheizten Artistentum, das in R. Strauß und Schreker seine prominenten Vertreter hat und deutlich wieder dem Komponisten des „Prophet“ die Hand reicht.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß man bereits von einem Meyerbeer redivivus sprechen kann; es war (siehe den Rossini-Taumel nach den leiblichen und seelischen Nöten der Napoleonischen Kriege!) ein solcher Rückschlag nach dem überspannten Pathos Bayreuths sogar zu erwarten und hätte schon viel früher eintreten können, will man nicht bereits den verismo als solche Abwendung betrachten. Ich bin weit entfernt, die unleugbaren Gaben Meyerbeers zu verkennen, vor allem seinen eminenten Sinn fürs Bühnenwirksame, den Reichtum der von keinem überladenen Orchester gedeckten gesangsmelodischen Erfindung, die restlos befriedigende Formgebung derselben bei völliger Wahrung der dramatischen Schlagkraft, Vorzüge, welche seine Werke auch heute noch auf den Brettern halten, indes bei den geschwollenen, verquollenen Erzeugnissen der Wagnerianer davon auch nicht die Spur zu entdecken ist. Aber findet man diese Eigenschaften nicht auch vorher schon bei Gluck, Mozart, Weber, wo sich ihnen noch das Ethos des Schaffens gesellt, welches man beim klugen Rechner Meyerbeer, der gestern in deutscher, heute in italienischer und morgen in französischer Manier schrieb, vergebens suchen wird? Ein solches Muster von Opportunität ist in unseren moralisch ohnehin schon auf den Hund gekommenen Tagen keineswegs empfehlenswert für die junge Komponistengeneration, denn die Größe eines Künstlers, die Jahrhunderte bezwingende Kraft des Genies beruht nicht weniger als auf seiner Phantasiebegabung auf seinem Charakter, der es anspornt, in unermüdlicher Selbstzucht das Letzte, Tiefste aus sich herauszuholen und so das Bild einer Persönlichkeit zu meißeln, der die Nachwelt Ehrfurcht und Bewunderung zollen muß.

Das instinktive Verlangen unserer dekadenten, femininen Zeit nach solcher machtvoller Erscheinung, nach einem Diktator, der ihre zahllosen Wirrnisse mit starker Faust wieder ins rechte Gleis rücke, wird es wohl auch sein, was neuestens Händels heldische Riesengestalt, neben der sich die Berühmtheiten der Gegenwart wie Pygmäen ausnehmen, wieder auf den Schild erheben und seine Opern neu beleben heißt in dem immer bestimmteren Gefühl (als Pionier schließlicher verstandesmäßiger Erkenntnis), daß es in der Musik und insbesondere mit dem Orchesterdrama unmöglich mehr so weitergehen könne wie bisher. Als Symptom sich anbahnender Gesundung demnach ebenso erfreulich als die wissenschaftlichen Voraussetzungen des Expressionismus, der in den nervdurchbebten Gesängen dieses Meisters eigentlich seine faktische Erfüllung sehen müßte. Bleibt nur abzuwarten, ob diese Ausgrabungen, welche die angeborene deutsche Gelehrtenneigung, über das Gewesene das Seiende allzuleicht zu vergessen, nicht ganz verleugnen kann, auch in Wirklichkeit mehr werden bieten können als eine Anregung für die Zukunft. Ich halte dafür, daß schon die Handlungen jener, dem italienischen Geschmacke des 18. Jahrhunderts huldigenden Stücke mit ihren verwickelten Liebesintrigen und dem antik-mythologischen Sprach-Aufputz, um welche Bestandteile auch einschneidende Bearbeitungen nicht völlig herumkommen, Hindernisse für einen Erfolg sind, der über die verhältnismäßig kleine Schar historisch Interessierter hinausgreifen will, auf welche Machtwirkung es doch hauptsächlich ankommt. Denn besser als hundert Artikel spricht für eine Sache eine überzeugende Tat. Eine solche kann aber nur aus der gesamten Empfindungssphäre einer Epoche geboren werden mit all den feinen Schattierungen, durch die sie sich von einer ihr im Grunde zwar verwandten früheren nichtsdestoweniger unterscheidet. Und so kann auch Händels dramatischer Musikstil, ungeachtet der Eigenschaften, die ihn heute in vieler Beziehung wieder vorbildlich erscheinen lassen, unserer durch Wagner hindurchgegangenen gesteigerten Sensibilität kein restloses Genügen schaffen. Daher es, statt an antiquarische Liebhabereien Kraft und Zeit zu setzen, vernünftiger wäre, zur Förderung der mit der allmählichen politischen und wirtschaftlichen Erholung Deutschlands aus tiefster Schmach und größtem Elend Schritt haltenden, neuerdings notwendig gewordenen Reform der heimischen Oper unter den noch Namenlosen Umschau zu halten nach solchen, die das Zeug in sich hätten, dieselbe in Angriff zu nehmen und ein gut Stück vorwärts zu bringen.

Dazu gehören freilich, wie schon erwähnt, unabhängige Köpfe, die den mancherlei suggestiven, die Kunst auf dem Kunstmarkte immer mehr auszuschalten drohenden Einflüsterungen Widerstand leisten können, und eine umsichtige, die Zeichen der Zeit wohl beachtende und richtig deutende Fach- wie Tageskritik wäre unter dieser Voraussetzung geradezu in vorderster Reihe berufen, sich zur Ehre und der Musik zum Heile ganz Erhebliches für die Erziehung eines wieder unverkünstelten Tonsinnes in übelgeleiteten oder ratbedürftigen Seelen zu leisten. Indem man sie aus dem Irrgarten einer unfruchtbarem Großstadtboden entwachsenen, zwitterhaften Komponiererei hinausführt ins Freie, wo die Landschaft durchs Auge und vermöge des Volksliedes

auch durchs Ohr eindeutig=ergreifend zu uns spricht. Möge man der ewigen Wahrheit wieder und immer besser eingedenk werden, die Strindberg in seinem „Blaubuch" in diese Worte faßt: „Die Menge glaubt, alles, was schwer zu begreifen ist, sei tiefsinnig; das ist es aber nicht. Schwer zu begreifen ist das Unreife, Unklare, und oft das Falsche. Die höchste Weisheit ist einfach, klar, und geht durch den Schädel direkt ins Herz."

Gedanken bei Betrachtung der Beethoven-Maske.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Es ist ein sehr naheliegendes Bestreben, den Künstler, dessen Werke uns seelisch ergreifen, auch als Menschen in größter Nähe zu sehen. Seine Lebensschicksale wollen wir wissen und seine Person als solche wollen wir kennen lernen.

Nun gibt es keinen zweiten Tonkünstler, dessen äußere Erscheinung so allgemein bekannt wäre, wie die Beethovens. Besonders seine Gesichtszüge sind in beispielloser Weise verbreitet, und selbst Leuten, die mit Musik nichts zu schaffen haben, die von Beethoven vielleicht noch keine Note gehört haben, wird der Beethoven=Kopf sicher geläufig sein. Neben zahllosen Bildern des Künstlers erfreut sich besonders die bekannte „Maske" großer Beliebtheit. Sie ist heute nahezu schon zu einem Zimmerschmuck geworden, denn für billiges Geld kann jeder das in Gips geformte Antlitz des größten deutschen Künstlers erstehen und nach Hause tragen. —

Sprechen wir aber hier von der Beethoven=Maske nicht als Handelsartikel, sondern von dem, was den Musiker daran interessiert. Die Maske ist bekanntlich im Jahre 1812 von Franz Klein abgenommen worden, um als Hilfsmittel für eine möglichst lebensgetreue Büste verwendet zu werden, die Streicher für seinen Klaviersalon bestellt hatte. Schweigen wir über diese merkwürdige Art der Unterstützung künstlerischer Bildhauerarbeit. — Im ganzen großen müssen wir heute aus Studiengründen ja froh sein, daß dieser Gipsabguß erhalten geblieben ist.

Ich habe diese Beethoven=Maske oft betrachtet. Und habe sie lange studiert. Und ich komme immer mehr zur Ueberzeugung, daß die größte Vorsicht bei ihrer Bewertung geboten ist, ja, daß es bestimmt nicht angeht, die Züge der Maske ohne weiteres als das Antlitz Beethovens hinzunehmen.

Ich habe mir von Fachmännern den Vorgang beschreiben lassen, wie ein solcher Gipsabguß vom lebenden Menschen abgenommen wird, und habe folgendes erfahren: Bei liegender Stellung mit nach oben gerichtetem Gesichte wird dieses eingefettet, um das Anhaften des Gipses zu verhindern. In früherer Zeit — was hier zutrifft — hatte man die Augen stark überdeckt, um das Eindringen der Masse unmöglich zu machen. Dies ist bei unserer Maske besonders deutlich kennbar, da Beethoven tiefliegende Augen hatte, während der Gipsguß scheinbar vorstehende Augäpfel zeigt. Es ist klar, daß bereits hier eine wesentliche Entstellung der wirklichen Gesichtszüge festgestellt werden muß. Der Schutz der Augen gegen die Gipsmasse wird heute viel sorgfältiger ausgeführt mit einer wasserdichten Membran, was eine so auffällige Verunstaltung, wie sie die Beethoven=Maske aufweist, verhindert. Nun aber weiter. In beide Nasenlöcher werden Röhrchen eingeführt, welche späterhin zur Atmung dienen. Rings um den Kopf werden Tücher gestopft, um beim Herunterrinnen des flüssigen Gipses den Ueberschuß aufzufangen. Dieser wird nämlich in einer sauceartigen Dichte auf das Gesicht aufgetragen, und zwar bis zu einer etwa 2 cm starken Schichte. Die Mischung des Gipses ist derart, daß er möglichst rasch erstarrt, was aber immerhin an 5 Minuten dauert. Es muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß dem Eindringen des (wie gesagt) ziemlich dünnflüssigen (also nicht etwa teigartigen!) Gipses in den Mund lediglich durch das Schließen der Lippen vorgebeugt wird. Nach Erstarren der Masse wird diese Form (Negativ) abgenommen und von ihr das Positiv abgegossen.

Ich frage nun: Ist es möglich, daß diese Manipulation an einem Menschen vorgenommen wird, ohne daß er eine Miene verzieht? Ich wage es, diese Frage entschieden zu verneinen. Und ich behaupte, daß gerade das Auffallendste an der Beethoven=Maske: der zusammengepreßte Mund, im wesentlichen auf diese nichts weniger als angenehme Prozedur zurückzuführen ist. Ich habe mehrere andere, nach dem Leben geformte Gipsabgüsse gesehen, und sie haben auffallenderweise genau dieselben charakteristischen, zusammengekniffenen Lippen gezeigt. Es ist ja auch ganz erklärlich, wenn man sich den oben geschilderten Vorgang an sich selbst vollzogen denkt.

Nun ist aber gerade der Mund gewiß die ausdrucksvollste Partie des Gesichtes und ist im Bilde besonders schwierig festzuhalten, da er als der beweglichste Teil des Antlitzes einer ständigen Veränderung ausgesetzt ist. Von Zeitgenossen Beethovens wird uns aber sein Mund folgendermaßen geschildert: Dr. C. W. Müller sagt, Beethoven hätte einen „zierlichen Mund". Benedict, ein Freund C. M. Webers, berichtet, Beethovens Mund sei „edel geformt und weich". Das stimmt ganz gewiß nicht überein mit den hart, entschlossen zusammengepreßten Lippen der Maske, die dadurch einen geradezu trotzigen Ausdruck empfängt. Da aber jede willkürliche Stellung des Mundes eine Lageveränderung des Unterkiefers sowie der dem Munde benachbarten Muskeln, also zumindest der Wangen und des Kinns nach sich zieht, so kann man sich denken, wie wahr und lebensgetreu der Ausdruck solcher Abgüsse „nach dem Leben" ausfällt. Man braucht ja übrigens nur zahlreiche, nach dem Leben gemalte Bild=Porträts Beethovens zu betrachten, um sich von der Richtigkeit des Gesagten zu überzeugen: überall zeigt sich eine edle, weiche Formation der Lippen, genau, wie sie die Zeitgenossen beschrieben haben.

Nun hat aber gerade diese in Gips gegossene Beethoven=Maske den größten Erfolg gehabt. Nicht nur die darnach angefertigte Büste, sondern zahlreiche Bilder und Gemälde haben die im Gips erstarrten Züge des Meisters übernommen. Der zusammengepreßte Mund wurde als das in die Augen springendste Charakteristikon genommen, wurde womöglich noch verstärkt — auch übertrieben — und so nach und nach ein ganz bestimmter „Beethoven=Typ" geschaffen, der jedermann geläufig ist, was sich besonders auf die nach dem Tode des Meisters angefertigten, also nicht auf eigener Anschauung beruhenden Bildnisse bezieht. Solche Darstellungen werden bis auf den heutigen Tag von bildenden Künstlern gerne angefertigt, weil sie das ausdrucksvolle Antlitz Beethovens offenbar künstlerisch heftig interessiert. In allen diesen Darstellungen ist die oben genugsam charakterisierte Gipsmaske wiederzuerkennen, überall derselbe herbe Ausdruck des Trotzes — hervorgerufen durch die Abwehr der Lippen gegen den flüssigen Gips —, aber nirgends die Güte, die aus des Meisters Adagio=Sätzen oder seinen schriftlichen Aufzeichnungen spricht. Jeder hält sich an die Maske — aber des Meisters wahre Züge aus den andern Beethoven=Bildnissen zu studieren, fällt niemanden ein. Und so ist dieser Beethoven=Typus gang und gäbe geworden, hat sich in der Einbildungskraft der Menschen festgesetzt, und niemand fühlt es, wie er dem innersten Wesen des Tondichters widerspricht.

Ich kann mir nicht helfen: Je länger ich die Maske betrachte, je mehr erscheint sie mir als Grimasse! Diese Erkenntnis stärkte sich in mir noch um so mehr, wenn ich mein Auge, nachdem es lange und wiederholt die einzelnen Partien dieser Maske erforscht hatte, irgend einer Totenmaske, z. B. der R. Wagners, zuwendete, also dem Gipsabdrucke eines keiner Mienenbeweglichkeit mehr fähigen Gesichtes. Da erschrak ich oft über den Gegensatz: Hier ist alles Ruhe und Frieden, die Züge alle in natürlicher, ungezwungener Haltung. Aus der Beethoven=Maske aber spricht kein einziger zwangloser Zug, alles ist Muskelarbeit, ist Spannung, ist Krampf! Selbstverständlich, wenn man an die Tortur des Gipsgießers denkt!

Die Beethoven=Maske mag somit für den bildenden Künstler ein charakteristisches Denkmal ausgeprägter Züge, ein interessantes Beispiel des Festhaltens einer ästhetischen Grimasse sein — aber ein Ausdruck dessen, was dem Musiker der Name Beethoven bedeutet, ist sie nicht!!

Die Hauptwerke der Orgelliteratur.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

IV.

Die Gegenwart.

Nach einer Epoche der Sterilität von hundertfünfzig Jahren beginnt um die letzte Jahrhundertwende eine neue Blüte der Orgelkunst, in deren erstem Stadium wir jetzt erst stehen. Sie ist nach Art ihres bisherigen Verlaufes, nach dem Zeitpunkt, in dem sie beginnt, und der Verknüpfung mit der großen Musikgeschichte hochinteressant, und da sie jetzt, nach dem ersten stürmischen Anlauf, zu einem vorläufigen Stillstand gekommen ist, so ist eine Uebersicht über den ersten Abschnitt heute schon möglich.

Dieser erste starke Vorstoß ist fast ausschließlich Max Reger und seiner Schule zu danken[1]. Als Schüler Riemanns verfolgte Reger dessen harmonische Theorien (Funktionstheorie) bis in die letzten Grenzen der praktischen Ausführbarkeit, als Jünger von Brahms griff er noch stärker als dieser auf Bach zurück und erkannte, als sowohl Romantiker wie Wagner-Epigonen an einen toten Punkt gekommen waren, daß nur der melodische d. h. kontrapunktische Stil aus diesem Wirrsal führen konnte, und für all das erschien ihm zur Verwirklichung das geeignetste Instrument die Orgel. Freilich nicht die Orgel Rheinbergers und Mendelssohns, sondern das sich in fabelhafter Raschheit entwickelnde moderne Instrument mit seinen unzähligen Hilfszügen und Kombinationsmöglichkeiten, die einen unendlich vielfältigen Wechsel der Klangfarben, jede Schattierung, jeden Kontrast ermöglichten. Daß Reger nun als Erster diese Möglichkeiten erkannt und in die Tat umgesetzt hat, gibt ihm seine Bedeutung als Schöpfer einer neuen Epoche des Orgelspiels. Am höchsten stelle ich seine Choralfantasien und andere große Werke monumentaler Art; unter den kleineren und leichteren Stücken ist vieles weniger stark Inspirierte oder zu sehr Genrehafte. Ich gebe im folgenden eine Uebersicht über Regers Orgelschaffen, nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet:

Leicht:

Choralvorspiele Op. 135 a (Simrock) und 79 b (zwei Hefte, Beyer & Söhne, Langensalza); kurze, ganz einfache, aber nicht unbedeutende Stücke. Präludium und Fuge fis moll (ohne Opuszahl, Bote & Bock).

Mittelschwer:

Choralvorspiele Op. 67 (drei Hefte, Bote & Bock); inhaltlich nicht gleichwertig, auch technisch ungleich anspruchsvoll, am glücklichsten wirken die getragenen Stücke.

Sechs Trios Op. 47 (Universal-Ed.); am ehesten für Studienzwecke, nicht bedeutend.

Zwei Hefte Stücke Op. 59 (Peters), darunter das vielgespielte, wundervolle Benedictus (Nr. 9), auch in Sonderausgabe (von Straube) allein, oder mit Kyrie und Gloria zusammen erschienen.

Zwei Hefte Stücke Op. 65 (Peters), darunter die schöne Consolation Es dur (Nr. 9).

Sieben Orgelstücke Op. 145 (Oppenheimer, Hameln); kurze Charakterstücke (Trauerode, Dankpsalm, Weihnachten, Passion, Ostern, Pfingsten, Siegesfeier), je in einen Choral ausklingend; gut ist „Passion", andere gehören zu Regers schwächsten Orgelwerken.

Zehn Stücke (zwei Hefte) Op. 80 (Peters), darunter das stimmungsvolle Ave Maria (Nr. 5).

Zehn Stücke (zwei Hefte) Op. 69 und 129 (Bote & Bock).

Fünf Präludien und Fugen (zwei Hefte) Op. 56 (Universal-Ed.), als letztes das schöne in h moll.

Vier Präludien und Fugen Op. 85 (Peters); hier ist am besten Nr. 1 (cis moll).

Einleitung und Passacaglia d moll, ohne Opuszahl (Breitkopf & Härtel); sehr wirkungsvoll aufgebaut.

Drei Stücke Op. 7 und Suite Op. 16, Regers erste Orgelwerke (bei Augener, London, jetzt Schott); darunter besonders das glänzende Präludium und Fuge C dur (Op. 7 Nr. 1) zu erwähnen.

Schwer:

Choralfantasie „Ein feste Burg" Op. 27 (R. Forberg); kühn und groß angelegt;

Fantasie und Fuge c moll Op. 29, ebenfalls bei R. Forberg; Op. 27 weit nachstehend.

Choralfantasie „Freu dich sehr, o meine Seele" Op. 30 (Universal-Ed.); weniger glänzend als die andern, aber innig und gemütstief.

Erste Sonate fis moll Op. 33 (Bote & Bock); das Problem, das sich Reger hier gestellt hat, hat er erst in der zweiten Sonate (Op. 60) gelöst.

Zwei Fantasien über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" und „Straf' mich nicht in deinem Zorn" Op. 40 (Univ.-Edition), von denen das erstere zu den herrlichsten Werken der Orgelliteratur gehört.

Monologe (drei Hefte) Op. 63 (Leuckart), mit der Introduktion und Passacaglia f moll (im zweiten Heft), der schönsten unter den Orgelwerken Regers.

Sehr schwer:

Fantasie und Fuge über B-A-C-H Op. 46 (Universal-Ed.), das großartigste aller Werke über die vier magischen Buchstaben; die Fuge leider der Fantasie weit nachstehend.

Drei Fantasien über „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Halleluja, Gott zu loben" Op. 52 (Universal-Ed.); am großartigsten Nr. 2, Nr. 1 ist ohne Text kaum zu verstehen, Nr. 3 kann sich neben dem E dur-Glanz von „Wachet auf" nicht behaupten; das ganze Opus stellt einen Höhepunkt des Regerschen Schaffens dar.

Symphonische Fantasie und Fuge Op. 57 (Universal-Ed.); mehr berühmt, wegen der angeblichen Beziehung der Fantasie auf Dantes Inferno, als viel gespielt.

Zweite Sonate Op. 60 (Leuckart); eine imponierende Kombination von kontrapunktischem und Sonatenstil.

Variationen über ein Originalthema Op. 73 (Bote & Bock); ein in jeder Beziehung sehr schweres Werk.

Einleitung, Passacaglia und Fuge e moll Op. 127 (Bote & Bock); eine umfangreiche, aber innerlich recht kühle Komposition; wogegen Regers letztes großes Orgelwerk:

Fantasie und Fuge d moll Op. 135 b (Simrock) wieder auf die Höhe der Werke Op. 40, 46, 52 führt.

*

Hier seien gleich anschließend die Schüler Regers, die für Orgel komponiert haben, genannt:

Joseph Haas, der in der ersten Epoche seines Schaffens ganz als Reger-Schüler zu rechnen ist, mit zwei Suiten Op. 20 (Forberg) und 25 (Leuckart), einer Sonate c moll Op. 12 (Forberg), drei Präludien und Fugen Op. 11 u. a., die aber alle nicht zu den unmittelbarsten Kompositionen dieses Meisters zählen, der später eine ganz andere Richtung eingeschlagen hat. Dagegen ist bei

Karl Hasse der Schwerpunkt des Schaffens in der Orgelkomposition zu suchen: seine Orgelstücke Op. 9 (Peters), namentlich aber seine Choralvorspiele Op. 4 und 7, die Suite e moll Op. 16, Sonaten (Manuskript) u. a. zeigen reiche Erfindung und kontrapunktische Gediegenheit.

Karl Hoyers Orgelwerke sind in dieser Zeitschrift schon mehrfach besprochen worden: eine Choralfantasie über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Sonate d moll (Simrock), Memento mori (vier Stücke), Konzertino im alten Stil mit Orchester (Klemm) u. a. geben Zeugnis von der selbständigen Entwicklung dieses Tonsetzers.

Arno Landmann, der Mannheimer Christusorganist, hat mehrere größere, technisch sehr interessante Orgelwerke geschrieben, die aber zum Teil noch Manuskript sind (Passacaglia cis moll, Sonate b moll).

Ich will nicht behaupten, daß die Liste der orgelkomponierenden Reger-Schüler damit vollständig sei, aber ich habe den deutlichen Eindruck, daß sich mit ihnen der unmittelbare Einfluß

[1] Ich darf vielleicht auf meine ausführliche Würdigung der Regerschen Orgelwerke im Reger-Heft der „Neuen Musik-Zeitung" (Jahrgang 1916 Heft 18) verweisen.

Regers ausgewirkt hat und ein neuer Anstoß zum Fortschritt von anderer Seite kommen muß.

Betrachten wir jetzt die deutsche, von Reger unabhängige moderne Orgelmusik, so ist mit Vorrang vor allen andern Friedrich Klose zu nennen, mit seinem ganz herrlichen „Präludium und Doppelfuge c moll“ (Schluß mit vier Trompeten und Posaunen) (Peters), das ich neben oder über die besten Werke Regers stellen möchte; schade, daß es seine einzige Orgelkomposition geblieben ist!

Siegfried Karg-Elert, der Vorkämpfer des Harmoniums, hat einen wesentlichen Teil seines Schaffens der Orgel gewidmet. Seine Choralimprovisationen, nach Festzeiten geordnet, acht Hefte, Op. 65 (Simon, Berlin), sind an Reichhaltigkeit der Formen den Regerschen überlegen, und sind für Studium und Gottesdienst sehr zu empfehlen. Seine großen Werke, Passacaglia es moll, Op. 25 (Simon) Introduktion, Passacaglia und Tripelfuge b moll (Novello) und vieles andere, sind trotz äußerlicher Aehnlichkeit mit Reger selbständig und werden heute noch neben Reger fast durchgängig unterschätzt. Erwähnt sei noch Präludium und Fuge D dur (Simon); zahlreiche kleinere Stimmungsstücke neigen mehr dem Harmoniumstil zu.

Der Zwickauer Marienorganist Paul Gerhardt, der fast sein ganzes Schaffen der Orgel zugewandt hat, gehört gleichfalls zu den zu wenig bekannten und anerkannten Musikern. Gleich sein Op. 1 ist ungewöhnlich gut (drei Choralvorspiele, Leuckart); in seinen späteren Werken, besonders der g moll-Fuge Op. 11 Nr. 2 (Coppenrath, Regensburg), der „Totenfeier“ Op. 16 (Leuckart), der Fantasie über „Ein feste Burg“, Op. 13 (Leuckart), die sich ganz vom üblichen Schema freimacht, spricht sich eine starke eigenartige Persönlichkeit und ein großes formales Können aus.

Der Dresdener Hans Fährmann gehört gleichfalls zu den idealistischen Musikern; aber seine Werke entbehren oft der Unmittelbarkeit; am besten ist seine „Fantasia et Fuga tragica b moll“ (Junne), und sein letztes (seinerzeit hier besprochenes) Werk, die Sonate es moll.

Gleichfalls in Dresden wirkt Paul Krause, von dem namentlich kleinere Choralstudien Op. 12 (drei Hefte, Schweers & Haake), Op. 25 (Leuckart) und Op. 26 (Kahnt), sowie eine Sonate g moll, Op. 5 (Schweers & Haake) zu nennen sind.

Die zahlreichen Kompositionen von Paul Claußnitzer überragen nicht den Durchschnitt, ebensowenig wie die Max Gulbins, Camillo Schumanns und zahlreicher anderer professioneller Orgelkomponisten. Dagegen seien noch einige Außenseiter genannt: Ludwig Thuille mit seiner frischen a moll-Sonate Op. 2 (Kahnt), Hugo Kaun mit zwei Choralvorspielen Op. 89 und Fugen Op. 62 (Kahnt), Waldemar v. Baußnern mit einer groß angelegten Fantasie über „Aus tiefer Not“ (Manuskript), Georg Schumann mit einer Passacaglia und Finale über B-A-C-H Op. 39 (Leuckart).

Aus Oesterreich ist vor allem Roderich v. Mojsisovics (Graz) zu nennen, mit seiner mächtig und kühn angelegten „Romantischen Fantasie“ Op. 9 und seinen „Vier Stücken“ Op. 12 (Siegel), in der Ausdrucksweise Reger nahe stehend, aber innerlich von ihm unabhängig, — eher spürt man die landschaftliche Verwandtheit mit Hugo Wolf. Ferner Bruno Weigl mit scharf gezeichneten Stimmungsbildern über Choräle Op. 12 u. a.

In der Schweiz ist es vor allem Otto Barblan (Genf), der ganz zum deutschen Typus in der Orgelbehandlung zu zählen ist (Chaconne Op. 10, Leuckart, Stücke Op. 5, Peters); in Nordamerika Wilhelm Middelschulte, der unabhängig von Deutschland eine Wiederanknüpfung an den kontrapunktischen Stil Bachs versucht hat, — Konzert über ein Thema von J. S. Bach (Kahnt), d moll-Passacaglia (Siegel), vierfache Fuge über B-A-C-H (Kahnt), Orgelübertragung des Busonischen Riesenwerkes, der Fantasia contrappuntistica (Breitkopf); während aber Busoni jetzt Mode ist, hat es sein Geistesverwandter, der „Gotiker“ Middelschulte, zu keiner allgemeinen Anerkennung in Deutschland bringen können. Gerade in der Farblosigkeit und Monotonie seines Stils liegt eine gewollte Askese, die höher zu bewerten ist, als ein ganzes Schock „gefällige“ Musik. Außer der Musik dieses weißen Raben ist es aber unter jeder Kritik, was Amerika in Orgelmusik produziert: Salonmusik von vorgestern, Hochzeitsmärsche, „Reves de bonheur“ usw. Auch England, Skandinavien, Rußland können übergangen werden, Frankreich kommt jetzt nicht in Betracht, so bleibt Italien, in dem der halb Deutsche Enrico Bossi in Bologna deutsche Gründlichkeit und italienische Leichtigkeit anmutig vereint. Seine zahlreichen Kompositionen (gute Auswahl in zwei Bänden, Peters) sind nicht frei von Oberflächlichkeiten, aber in der Melodik uns Deutschen vielfach überlegen.

Diese Uebersicht, die entfernt nicht vollständig ist, mag einen Begriff von dem reichen Leben geben, das heute von allen Seiten der Orgel zugeführt wird. Noch längst sind die Ausdrucksmittel dieses vielseitigsten aller Instrumente nicht erschöpft, noch stehen wir erst an einem Anfang, und verglichen mit der Vormachtstellung der Orgel von 1650—1750 ist das heute Wiedergewonnene nur ein kleiner Teil des inzwischen verlorenen Geländes; ob aber die Entwicklung weiter nach oben führen wird, hängt vor allem von der Stellung der Kirchen zur Musik ab: ob die bestehenden hauptamtlichen Organistenstellungen erhalten und neue dazu geschaffen werden. Geschieht das nicht, so droht der Kirchenmusik mit ihrer hoffnungsvollen jungen Blüte ein ähnlicher Verfall, wie er in England im 17. Jahrhundert auf Rechnung der Puritaner zu setzen ist, — ein Schlag, von dem sich die englische Musik nie mehr erholt hat —; heute bemächtigen sich schon die Kinos in den Großstädten der Orgel, mögen die Kirchenverwaltungen Sorge tragen, daß die Organisten des nächsten Jahrzehnts in der Kirche Anstellung finden und sie nicht im Kino suchen müssen! Das ganze reiche Erbe, das in der Orgelliteratur von 300 Jahren bis heute lebendig geblieben ist, würde dann verloren gehen!

Die Muskel-Fixierung als Grundlage der Klaviertechnik.

Von Gonda van Dam (Rotterdam).

Zur Vermeidung von Mißverständnissen möchte ich einleitend bemerken, daß die folgenden Ausführungen wohl durch verschiedene, in Buchform erschienene und beim Unterricht vielfach befolgte Klaviermethoden veranlaßt wurden, doch möchte ich durchaus nicht durch das Folgende die Zahl der existierenden Klaviermethoden noch um eine vermehren: Ich würde sonst ein Uebel vermehren, das ich zu bekämpfen wünsche.

Hier sind nur einzelne meiner Ansichten niedergelegt, und zwar solche technischer und prinzipieller Natur; es folgen dann einige Bemerkungen über Dinge, welche meines Erachtens zu Unrecht strittig sind.

I.

Weil jede Körperbewegung durch Spannung als Folge von Muskelkontraktionen zustande kommt, ist, wenn man diese Spannung „Fixierung“ nennt, Klavierspielen ohne Fixierung unmöglich. Diese Fixierung durch Muskelarbeit nenne ich im folgenden „Muskelfixierung“ (man verwechsle diesen Ausdruck nicht mit der Grundbedeutung des Wortes „fixieren“, welche den Begriff von Starrheit und Unbeweglichkeit ausdrückt). Man kann höchstens verschiedener Meinung sein über Grade und Arten von Fixierung.

Welche Art von Muskelfixierung man auch beim Klavierspielen auszuschalten wünscht, nie und nimmer kann man dieselbe beim „Fingerspiel“ entbehren. Wollte man dies dennoch versuchen, dann würde die Auswirkung nicht anders sein, als wenn man eine Kinderhand beim Handgelenk hält und das Kind eine Melodie auf den Tasten anschlagen ließe; ja noch mehr: Wenn das Kind seine Finger nicht einigermaßen absteift, d. h. fixiert, kommen keine einzelnen Töne zu Gehör, weil vom Niederdrücken einzelner Tasten keine Rede sein kann. Weil also selbst ohne fremde Hilfe kein Ton ohne Fixierung der Finger hervorgebracht werden kann, ist es ebensowenig möglich, ausschließlich durch Fixierung der Armmuskel, ohne auch nur

einigermaßen die Fingermuskel zu fixieren, eine Taste anzuschlagen.

Fixierung der Fingermuskulatur hat daher von selbst Fixierung der Armmuskulatur zur Folge. Je stärker man fixiert, um so besser wird die Finger- und Armmuskulatur geübt, ebenso wie bei sonstigen körperlichen Uebungen. Und je kräftiger das Fixieren war, umso loser und ungezwungener werden die Bewegungen danach.

Durch die Selbstverständlichkeit, Lockerheit und Ungezwungenheit, mit welcher die großen Virtuosen die schwersten Passagen scheinbar mühelos aus dem Aermel schütteln, entsteht bei den Uneingeweihten das Mißverständnis, daß man selbst bei den Anfängern Lockerheit und Ungezwungenheit fordern müsse. Das ist ebenso, als ob man verlangen würde, den Bau eines Hauses mit dem Dach zu beginnen.

Um das Problem der Klaviertechnik zu erfassen, muß man ihr bis auf den ersten Ursprung nachspüren. Jede Gymnastik oder ungewohnte Muskelarbeit verursacht im Anfang eine Ermüdung, die sich in Steifheit der gebrauchten Muskeln offenbart. Macht man aber dieselben Uebungen eine Zeitlang täglich, dann übergeht diese Steifheit in Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit. Dies ist das Axiom für die Fingergymnastik, welche unbedingt der technischen Fertigkeit vorangehen muß, und dieses Axiom hat nichts zu tun mit alt oder modern, sondern ist eine objektive Wahrheit schlechtweg.

Die lose Beweglichkeit, die der Künstler erst nach jahrelanger Arbeit im Trainieren der Fingermuskulatur erreicht (wobei auch die Arm-, Schulter- und Rückenmuskeln einen großen Anteil haben), die losen, graziösen Bewegungen, die eigentlich mit dem Kern der Sache nichts zu tun haben, werden gegenwärtig von ersten Klavierpädagogen als Grundlage für ihren Klavierunterricht genommen: Man sieht etwas Fertiges und will imitieren, ohne zu begreifen, daß diese Imitation ohne Vorstudien unmöglich ist. So wird den Kindern gelehrt, daß sie ihre Fingerchen und Aermchen ganz lose halten sollen, womit die Pädagogen sagen wollen, daß sie ihre Fingermuskeln nicht spannen dürfen, und das Fixieren absolut verwerflich ist. Solche und ähnliche Behauptungen beweisen, daß es an Einsicht in die Probleme der Technik gebricht. Dabei ist der Ausdruck „Spannungslosigkeit" ein so vager Begriff, daß die Resultate gleich Null sind und auch sein müssen bei all jenen Kindern, welche das für das pianistische Talent charakteristische instinktive Gefühl für Technik nicht besitzen.

Je vielfältiger die Bewegungen sind, um so komplizierter wird die Arbeit. Daher soll die Anzahl der Bewegungen auf ein Minimum beschränkt werden. Man konzentriere sich also auf nur bewußte zweckmäßige Bewegungen, wofür allerdings zuerst eine bewußte, zweckmäßige Handhaltung nötig ist. Reflexbewegungen sind daher möglichst zu vermeiden (Reflexbewegungen sind das unwillkürliche Mitbewegen von Muskeln, das bei der gewünschten Bewegung zwecklos, ja oft hinderlich ist).

Die Vermeidung der Fingerreflexbewegungen hat außerdem den Zweck, jeden Finger einzeln und für sich selbst möglichst kräftig und unabhängig zu machen. Dies erreicht man dadurch, daß man jedem Finger die Hilfe der anderen Finger möglichst entzieht, wodurch der Finger die richtige Bewegung selbständig machen lernt.

Die Fingerwurzeln sind miteinander durch feste Gelenksbänder verbunden. Zur Erzielung einer möglichst großen Unabhängigkeit der Finger voneinander sollen diese festen, wenig elastischen Bänder bis zu einem gewissen Grad gedehnt werden, um so die Zwischenräume zwischen den Fingern zu erweitern, wodurch eine minimale Behinderung der Finger erhalten wird. All dies hat allerdings wenig Wert für Hände, bei denen der natürliche Bau den Forderungen entspricht, die an eine gute Klavierhand gestellt werden. Der glückliche Besitzer einer guten Klavierhand braucht sich um die Theorie technischer Probleme wenig zu bekümmern: Es ist eine Tatsache, daß Rasse-Pianisten sehr oft schlechte Pädagogen sind, da ihre angeborene Technik instinktiv bleibt. Denn, will man andere unterrichten, dann muß alles Instinktive ins Bewußtsein gebracht werden.

Wie weit man mit dem Dehnen der Fingerzwischenbänder gehen kann, und inwieweit dies notwendig sein wird, hängt ganz vom Bau der Hand ab. Eine verständige, scharf fühlende Kontrolle ist bei solchen Uebungen nötig.

Die Finger werden von der Fingerwurzel aus bewegt. Um diese Bewegung auf einen möglichst hohen Grad von Bequemlichkeit und Geschwindigkeit zu bringen, soll sie möglichst groß geübt werden. Daher sollen die Finger beim Ueben, besonders beim ersten Klavierunterricht möglichst hochgehoben werden. Außerdem ist eine bekannte Tatsache, daß eine Körperbewegung einen umso stärkeren Eindruck im Unterbewußtsein hinterläßt, je präziser sie ausgeführt wird.

Wie bereits gesagt, je stärker die Fixierung war, um so loser und ungezwungener werden danach die Bewegungen. Daher ist es richtig, beim Ueben alle Muskeln, die beim Klavierspielen bewußt gebraucht werden, sehr stark zu fixieren. Natürlich darf das nur bis zu einer gewissen Grenze geschehen, denn mit einem Uebermaß von Energie käme man dazu, seine Muskeln über das erträgliche Maß hinaus zu spannen. Sind die Muskeln, was Kraft betrifft, im Gleichgewicht mit der Energie, dann ist eine solche Ueberspannung ausgeschlossen. Man muß also in dieser Hinsicht gewissermaßen seine eigenen Kräfte beurteilen können. Und gerade weil die Objektivität gegenüber sich selbst bei vielen Menschen fehlt, kommen so viele Fälle von Muskelüberspannungen gerade bei werdenden Pianisten vor. Mit dem Obigen soll den Klavierstudierenden die Furcht vor kräftigem, aber vernünftigem Fixieren beim Ueben genommen werden.

Welche verschiedenen Muskeln beim Klavierspielen mitarbeiten, ist schwer wahrzunehmen. Aber sicher ist es, daß die Finger-, Arm- und Schultermuskeln bewußt beherrscht werden müssen. Die Schultern müssen möglichst tief gehalten werden. Die geringste Abweichung hiervon ist von äußerst schädlichem Einfluß.

Das Auf- und Niederbewegen des Handgelenkes beim Ueben langer Oktavenpassagen (Kullak, Oktavenschule I), welches den Zweck hat, Steifheit der Armmuskeln zu vermeiden, wirkt schädlich. Vermeidung von Steifheit und Verminderung von Fixierung ist identisch mit Verminderung von Kraft. Die Uebung der Muskeln geschieht besser durch starke Fixierung. Man würde also durch Auf- und Abbewegen des Handgelenkes die Uebung abschwächen, was das Resultat des Uebens nachteilig beeinflußen würde.

Bevor ich zu einer mehr praktischen Besprechung übergehe, möchte ich noch folgendes hervorheben:

In den letzten Jahren nehmen viele Klavierpädagogen ihre Zuflucht zu sogenannten „Methoden" verschiedener Autoren, die umfangreiche Bücher über Klaviertechnik geschrieben haben, alle möglichen und unmöglichen Nebensächlichkeiten mit viel Aufwand von Worten besprechen, jedoch die Grundlage und logischen Entwicklungsgang vermissen lassen. Was in diesen Schriften mit überzeugten Worten vorgebracht wird, ist, daß man sich nicht mehr mit Fingerübungen zu plagen braucht, daß Fingerspiel überflüssig geworden sei. Solche Aussprüche sind natürlich sehr verführerisch, und die vielen Anhänger derselben beweisen dies zur Genüge. Ich belege dies mit folgendem Passus aus Eugen Tetzels „Das Problem der modernen Klaviertechnik":

„Die Modernen haben sonderbare Vorstellungen von der Wirkung des Armschwunges, den sie als primär ansehen, auf die Finger, welche durch ihn eine Beweglichkeit erhalten sollen, die nur sekundär, also nicht aktiv ist. Diese Idee ist so unglaublich, daß wir sie mit Zitaten der einzelnen Autoren belegen möchten:

Breithaupt S. 54: Der Finger ist in seiner Bewegung nichts weiter als der schwingende Teil eines schwingenden Ganzen des Armes. Er bewegt sich fort, wenn das Ganze sich fortbewegt, er schwingt mit, wenn das Ganze schwingt.

Bandmann S. 27: Beim einzelnen Wurf ist allein der Armwurf aus der Schulter das Aktive: Arm, Hand und Finger folgen willenlos.

W. P. C. de Hart (Klavierlehrer 1908, Nr. 4): Der Wurf, der aus der schwingenden Bewegungsform fortfließt, mittels

einer impulsiven Kraft von der Schulter aus, schließt eine Vermischung mit aktiver Fingertätigkeit aus, oder besser, hebt diese aktive Tätigkeit auf.

Dr. Steinhausen S. 73: Die Rollung ist diejenige vermittelnde Bewegung, welche allein von der elenden Fingertechnik befreien kann.

Breithaupt (Kunstwart 2. Oktoberheft 1908): Einige allerdings meinen, daß das Schwierige erst dann leicht wird, wenn das Leichtere überwältigt ist. Ich vertrete den entgegengesetzten Standpunkt und rücke den Schwierigkeiten wie einer Gefahr kühn auf den Leib. Wer glaubt, technische Probleme durch Vorstudien zu lösen, irrt sich sehr. Auf ein paar falsche Töne oder schlechte Fingersätze kommt es wahrlich im Anfang nicht an."

Eugen Tetzel fährt fort: „Die Lehre vom freien Fall ist durch Deppe in die Methodik des Klavierspielens gebracht worden. Er selbst hat seine Methode nicht zu Papier gebracht, wahrscheinlich, weil er sich selbst nicht darüber klar war, was ja bei ihrer Irrtümlichkeit auch gar nicht möglich war! Es scheint aber, daß er von vielen seiner Schüler und Anhänger auch noch falsch verstanden worden ist, denn schon Elisabeth Calland, seine einsichtsvollste Vertreterin, sagt in ihrem Buch ‚Die Deppesche Lehre des Klavierspiels' folgendes: Es versteht sich von selbst, daß er dies freie Fallenlassen nur im idealen Sinne gemeint hat, (denn sobald ein Fall beherrscht wird, ist die Bewegung kein freies Fallen mehr) und es waren dies für ihn nur Ausdrücke, um seine Schüler auf das Absichtslose in der Tonbildung und in der Bewegung hinzuführen." Die Verfasserin spricht in der Klammer die richtige Erkenntnis und am Schluß des Satzes befremdender Weise das Gegenteil aus!

„Der freie Fall der Finger reicht bei weitem nicht hin, überhaupt einen Anschlag zu erzielen, geschweige verschiedene Tonstärken zu bewirken, da ja seine Bedingungen immer die gleichen bleiben. Sollte infolge besonders schwerer Finger bei großer Fallhöhe auf einer besonders leichten Mechanik wirklich ein Anschlag zustande kommen, so wäre doch jede Steigerung der Tonstärke ohne Zuhilfenahme irgend welcher Muskelwirkung unmöglich. Es wäre aber auch physiologisch undenkbar, die Finger bei großer Schnelligkeit der Tonfolge immer bis zu der Anschlagshöhe zu heben, und sie dann willenlos frei fallen zu lassen.

So richtete man bei allen Unreifen und Unselbständigen unverantwortliche Verwirrung und sicher praktischen Schaden genug an, während die vernünftigen und gereiften Fachleute das tolle Treiben meistens als eine Krankheit der Zeit betrachteten, die man austoben lassen müsse. Wenn man jedoch der festen Ueberzeugung ist, daß die so anspruchsvoll und unter dem Schein der Wissenschaftlichkeit auftretenden Lehren teils Verirrung, teils eitel Blendwerk sind, ist es unwürdig und würde dem Glauben an die gute Sache immer mehr schaden, wenn man nicht endlich ernstlich und gründlich dagegen vorgehen wollte!"

Soweit Eugen Tetzel. Aus späteren Schriften von Elisabeth Calland ist zu ersehen, daß sie ihren Standpunkt geändert hat. In ihrem Buch „Das künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen" nimmt sie auch die Muskelspannung als Grundlage an, jedoch bleibt sie bei der Verteidigung von Deppes freiem Fall als einem der Ausgangspunkte, was unbegreiflich ist, weil dasselbe das gerade Gegenteil ist von Muskelspannung. Es ist wohl möglich, daß die oben von Tetzel zitierten Schriftsteller mittlerweile ihre Ansichten geändert haben, aber ihre Schriften wirken weiter.

Wenn man nun die Ueberzeugung hat, daß man selbst eine Teetasse nicht ohne Muskelspannung festhalten kann, kann man sich vielleicht einigermaßen eine Vorstellung davon machen, wie das Wort „Gewichtsspiel", womit man in den Büchern Wunder erreicht, Verwirrung verursachen muß in Köpfen, die noch nicht zur Klarheit gekommen sind. Gewichtsspiel heißt: Klavierspielen ohne aktive Finger- oder Armmuskelspannung; Finger, Hand und Arm durch ihr Eigengewicht auf die Tasten fallen lassen. Am Anfang meiner Ausführungen habe ich die Unmöglichkeit von Klavierspielen ohne Fingermuskeln näher umschrieben.

II.

Wie man aus dem vorhergehenden Teil ersehen konnte, ist ein zweckmäßiger Bau der Hand ein unentbehrlicher und wichtiger Faktor bei Klavierspielern. Ist z. B. die Hand zu schmal oder zu wenig geschmeidig, so müssen erst die Zwischenräume durch Uebungen, die das Dehnen der Fingerzwischenbänder bezwecken, vergrößert werden. Dadurch verbreitert man die Hand und erreicht unschätzbare Vorteile beim Oktaven- und Akkordspiel. Selbstverständlich muß ein solcher Prozeß ganz langsam, fast unmerklich verlaufen.

Eine genaue Einhaltung der richtigen Handhaltung während des Uebens ist von allergrößtem Belang. Die Handhaltung charakterisiert sich wie folgt: Das Handgelenk etwas tiefer als die Mittelhand; die Hand einigermaßen gewölbt, soweit es die Spannung zuläßt. Das letzte Glied der Finger senkrecht auf den Tasten, außer 5. Finger und Daumen. Der Daumen gebogen und bis zur Hälfte des Nagelgliedes auf den Tasten. Das letzte Glied des 5. Fingers wohl gebogen, aber nicht senkrecht auf den Tasten. Der 3. Finger als der längste etwa bis zum Ende der schwarzen Taste. Der 4. Finger, der etwas kürzer ist, etwas weiter zurück von der schwarzen Taste; der 2., noch etwas kürzer, noch etwas weiter weg von der schwarzen Taste.

Der Unterschied im Abstand der drei mittleren Finger von den schwarzen Tasten ist so gering, daß, wenn man Tonleitern spielen sieht, man den Eindruck hat, daß alle weißen Tasten außer durch den Daumen (der 5. Finger ist außer Tätigkeit) bei den schwarzen Tasten angeschlagen werden. Das Passagenspiel mit weißen und schwarzen Tasten erfordert dies ebenso wie den Anschlag der schwarzen Tasten an ihrem vorderen Ende, um so Querbewegungen, welche die Schnelligkeit der Finger beeinträchtigen würden, zu verhindern. Je genauer diese Regel bei allen technischen Uebungen im Auge behalten wird, desto überraschender wird das Resultat sein. Vor allem erfordert das Tonleiterspiel die größte Präzision der Ausführung in dieser Beziehung.

Die Handhaltung älterer Schulen (hohes Handgelenk und tiefeingezogene Mittelhand) ist, wie man bemerkt haben kann, das Gegenteil hiervon. Die zwei Hauptpunkte der hier angegebenen Handhaltung sind: tiefes Handgelenk und gewölbte Mittelhand.

Von großer Wichtigkeit ist die Wahl der Uebungen beim allerersten Klavierunterricht. Vom richtigen Standpunkt ausgehend, daß die Unabhängigkeit der Finger von den ersten Anfängen ab als Hauptsache behandelt werden muß, steht es fest, daß man sofort nach den ersten Fünffinger-Uebungen anfangen soll mit Stützfinger-Uebungen, während man natürlich mit den erstgenannten weitergeht.

Auch ist es nicht ganz gleichgültig, ob man mit einem oder vier Stützfingern beginnt. Dies behandle man individuell. Wenn der Schüler z. B. Mühe hat mit der Handhaltung, ist es am besten, mit vier Stützfingern anzufangen; dann kommen drei und zwei Stützfinger (alle nebeneinander) und dann ein Stützfinger. Danach wieder verschiedene Stützfinger jetzt auch in Terzen- und Quartenabständen. Diese Uebungen sollen, soweit forcieren möglich ist, mit möglichst großer Fingerkraft ausgeführt werden.

Die senkrechte Stellung des Endgliedes der Finger beim Anschlagen der Taste und beim Aufziehen und Gehobensein der Finger muß immer unverändert bleiben.

Während der Stützfingerübungen sind die Fünffingerübungen weiter gepflegt und in allen möglichen verschiedenen Formen ausgeführt worden.

Da die einzelnen Finger nicht gleich kräftig sind (der Daumen ist der kräftigste Finger, dann nimmt die Kraft vom zweiten, dritten, fünften bis zum vierten Finger ständig ab), sollen die Finger, je schwächer sie sind, um so mehr geübt werden, damit im Laufe der Zeit eine möglichste Gleichmäßigkeit in der Kraftentfaltung der einzelnen Finger erzielt wird. Der fünfte Finger bildet insofern eine Ausnahme, als er beim Oktaven- und Akkordspiel besonders stark beansprucht wird.

Das Material zu all diesen Uebungen und Stützfingerübungen findet man in ausgezeichneter Weise vereinigt in der „Schule

der Fingertechnik" von Wiehmayer. Das Praktische und der größte Wert dieses Werkes liegt nicht nur in der Wahl der zwei Sorten von Uebungen, sondern vor allem in der richtigen Beschränkung der Anzahl derselben. Einer der Hauptfehler der meisten Studienbücher ist das Zuviel an Material. Feiner Spürsinn in diesem Punkte ist eine der wichtigsten Bedingungen für einen guten Pädagogen.

Was im allgemeinen zu spät angefangen und dann noch auf ungenügende Weise geübt wird, ist das Staccatospiel. Bei mittelmäßig intelligenten Schülern kann man mit den besten Resultaten nach ein bis zwei Jahren mit den Vorübungen für den Staccato-Anschlag anfangen.

Man übe dies erst mit voller Armkraft und so, daß beim Anschlag das Handgelenk etwas nach unten nachgibt und scheinbar die Hand in die Taste zieht. Bei dem Aufziehen hebt sich das Handgelenk etwas und zieht so die Hand aus der Taste heraus, worauf in ununterbrochener Schleuderbewegung die Hand durch Senkung des Handgelenkes wieder auf die Taste gezogen wird. Man übe dies zuerst langsam, die Bewegungen übertrieben: daraus entsteht das sogenannte „Portamento".

Allmählich werden die Bewegungen kleiner und die Uebungen schneller. Kann man die Bewegung rasch und mühelos ausführen, dann entsteht das eigentliche Staccato.

Jetzt hat man den Anschlag gefunden, mit dem man neben dem Legato-Anschlag alle Tonleitern, gebrochene Akkorde und Etüden in diesen und ähnlichen Formen fortwährend üben soll. Das ist ermüdend, aber die aufgewendete Kraft wird nicht unnütz vergeudet, im Gegenteil, die Resultate sind über Erwarten groß. Eine kleine Handbewegung ist beim Staccato immer vorhanden im Gegensatz zum Legato, wobei die Hand bei vollkommener Ausführung ganz ruhig bleiben soll. Nur der Untersatz des Daumens verursacht eine kleine Wellenbewegung der Hand, die jedoch durch das Ueben auf ein Mindestmaß gebracht werden soll, weil jede Reflexbewegung, die nicht während des Studiums entschieden unterdrückt worden ist, schädlich ist. Wie man beim Studium der Harmonielehre an Regeln gebunden ist, die man später in der Praxis wieder aufgeben kann, so schnürt man sich bei den Klavierstudien in eine Art Panzer, wodurch später die freie Entfaltung umso bequemer wird; wenn man sich selbst dann von diesem Panzer befreit hat, wird man sich nachträglich viel freier bewegen, als wenn man denselben nicht früher getragen hätte.

Zu den größten Schwierigkeiten gehört der Daumenuntersatz. Von Natur der kräftigste Finger, hat der Daumen die natürliche Neigung, am stärksten anzuschlagen. Diese zu unterdrücken, ist von der größten Wichtigkeit. Man gebe also den anderen Fingern beim Ueben viel Kraft und spiele den Daumen „pp". Durch diesen Kontrast wird man ein möglichstes Gleichgewicht und Gleichmaß erhalten. Weiter vermeide man plötzliche Bewegungen sorgfältig, so daß die Tonleitern entlang der Tasten gleiten wie ein Zug auf den Schienen. Auch die Einteilung in Gruppen in drei und vier Tönen wird die Gleichmäßigkeit fördern, doch hüte man sich vor zu starken Akzenten.

Nach befriedigenden Resultaten mit dem Obigen kann man bald mit der Uebung gebrochener Akkorde in „kleiner Zerlegung" beginnen. Nach dem Studium der Dreiklänge nimmt man Septimen-Akkorde in allen Formen.

Auf dieselbe Weise wie die Vorbereitung zum Staccato, übe man die Vorbereitung zum Oktaven-Spiel. Die langsame Schlingerbewegung, die man zur Vorbereitung zum Staccato gemacht hat, wird hier in gleicher Weise angewendet, nur jetzt in Oktaven. Nachdem die Bewegung eben so langsam geübt worden ist, wird sie immer kleiner und schneller; dann übe man Tonleitern, um dieselben erst langsam und dann schneller zu spielen.

Das Oktaven-Studium ist von größter Wichtigkeit und soll möglichst gründlich betrieben werden. Dabei dehnen sich schmale Hände und werden breiter, und diese Dehnung kommt allen Elementen der Technik zugute.

Wer eine schmale Hand hat, übe Oktaven mit Daumen und fünftem Finger: denn alle vorkommenden Oktaven-Passagen lassen sich mit diesem Fingersatz ausführen, der einer forcierten Spannung unbedingt vorzuziehen ist. Das ändert nichts daran, daß Legato-Oktaven-Passagen am besten mit 4. und 5. Finger, oder 3., 4. und 5. Finger zur Ausführung kommen.

Aeußerst ermüdend ist das Oktaven-Tremolo. Dies führt man mit Rollbewegung aus, obwohl das Rollen hier nichts anderes ist als das wiederholte Drehen der Hand von der Daumenseite auf die Fünffingerseite und zurück, also eine Drehbewegung.

Rollen ist eine Drehbewegung, bei welcher die Achse des gerollten Körpers (z. B. eines Rades) bewegt wird in der Richtung senkrecht zu derselben; bei einer Drehbewegung bleibt die Achse, um welche sich die Bewegung vollzieht, auf ihrem Platze. Rollen ohne Drehen ist unmöglich, wohl aber umgekehrt. Bei einem Eisenbahnzug in Bewegung, rollen die Räder über die Schienen und drehen sich gleichzeitig um ihre Achse.

Würde man beim Oktaven-Tremolo eine Rollbewegung auszuführen trachten, so würde man m. E. zu halsbrecherischen Bewegungen kommen, die zu alles eher als Tremolando-Uebungen führten.

Warum werden all diese Kleinigkeiten in „Klaviermethoden" breit ausgesponnen? Man betrachte diese Bewegung als außerhalb des Kerns des Systems gelegen, das man nötig hat zum Studium der Fingertechnik. Es kann aber nicht zum Ausgangspunkt genommen werden und ist bei beherrschter Technik ein zweckmäßiges Mittel zur Förderung der Ausdauer in der Kraftentfaltung des Armes.

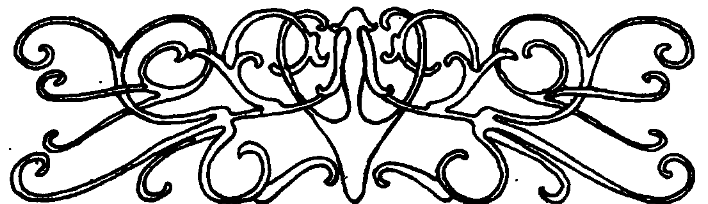
Akkorde weisen für schmale Hände die größten Schwierigkeiten auf. Hier ist hauptsächlich die Sauberkeit des Greifens schwer erreichbar.

Es ist sehr empfehlenswert, bei den Akkordstudien auf folgende Weise zu Werke zu gehen: man legt jeden Finger, ohne die Taste niederzudrücken, auf die Tasten des betreffenden Akkordes, als wäre es, um die Spannung zu messen. Dasselbe Maß von Spannung versucht man in der Luft etwas oberhalb der Tasten zu fixieren. Diese Akkordfixierung vor dem Anschlagen wird das Saubergreifen der Akkorde im Lauf der Zeit bequemer machen.

Die größtmöglichen Kontraste in Klangfarbenschattierungen, d. h. die maximale und minimale Kraftäußerung und ihre gleichmäßigen Uebergänge, crescendo und diminuendo, werden nur dann erreicht, wenn die Muskelarbeit vollkommen beherrscht, fixiert geschieht. Außer dieser Bedingung muß man über so viel Kraft zu verfügen haben (die man erst durch jahrelanges Trainieren mit Finger- und Armmuskel-Fixierung erreicht), daß man selbst bei dem stärksten Fortissimo, das man geben will, noch einen gewissen Kraftüberschuß übrig behält. Mit diesen zwei Faktoren erreicht man eine reich schattierte Farben-Palette, ohne welche der Pianist ebensowenig das Kunstwerk reproduzieren oder besser: schaffen kann, wie der Maler sein Gemälde. Man sieht also wieder, daß die Bedingung für alle denkbare Entwicklung der Klaviertechnik in jeder Richtung die Muskelfixierung ist.

Das Hauptziel dieser Erörterungen hoffe ich durch die deutliche Aufzeigung dessen erreicht zu haben, daß Klavierspielen ohne Muskelfixierung ebenso unmöglich ist, als die Anwendung der „sogenannt modernen" Klaviermethoden. Selbst diejenigen, die meinen, diese Methoden in Anwendung zu bringen, irren. Man kann nur von Versuchen ihrer Anwendung sprechen, die schon an sich genommen sehr viele Menschen verwirren und deren Klavierstudien zu fruchtlosen Bemühungen verdammen.

Und da ich im Laufe der Zeit einer stets wachsenden Anzahl solcher Verwirrter und Enttäuschter begegnet bin, glaubte ich, meine Bemerkungen als nicht überflüssig betrachten zu dürfen.



Die Wiener Staatsoper unter R. Strauß.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Die Leistungen der Wiener Staatsoper in der abgelaufenen Spielzeit kommen in folgenden Ziffern zu beredtem Ausdrucke:

A. Opern-Aufführungen.

d'Albert: Tiefland	4	Puccini: Tosca	9
Beethoven: Fidelio	6	— Gianni Scicchi	1
Bizet: Carmen	11	Schmidt: Notre Dame	2
Cornelius: Barbier v. Bagdad	4	Smetana: Verkaufte Braut	4
Delibes: Lakme	1	R. Strauß: Feuersnot	11
Flotow: Martha	1	— Rosenkavalier	8
Goldmark: Königin von Saba	4	— Salome	5
Gounod: Margarete	9	— Ariadne	5
Halévy: Jüdin	4	— Elektra	3
Kienzl: Kuhreigen	6	— Frau ohne Schatten	3
— Evangelimann	2	Joh. Strauß: Fledermaus	1
Korngold: Tote Stadt	7	Thomas: Mignon	2
— Violanta	2	Verdi: Aïda	9
Leoncavallo: Bajazzo	11	— Rigoletto	8
Marschner: Hans Heiling	1	— Maskenball	7
Mascagni: Cavalleria Rust.	10	— Troubadour	5
Massenet: Manon	3	— Othello	3
— Werther	2	— Violetta	2
Meyerbeer: Hugenotten	2	Wagner: Lohengrin	10
Mozart: Don Juan	11	— Holländer	9
— Zauberflöte	8	— Tannhäuser	9
— Entführung	3	— Meistersinger	8
Nicolai: Lustige Weiber	1	— Tristan	5
Offenbach: Hoffmanns Erzählungen	2	— Rheingold	4
Pfitzner: Palestrina	4	— Walküre	4
Puccini: Boheme	13	— Götterdämmerung	4
— Butterfly	10	— Siegfried	3
— Schwester Angelica	1	— Parsifal	3
		Weber: Freischütz	3

B. Ballett-Aufführungen.

Bayer: Puppenfee	13	Schubert-Lehnert: Jahreszeiten	6
— Wiener Walzer	7	Schumann: Carnaval	5
— Sonne und Erde	8	O. Straus: Prinzessin von Tragant	4
Delibes: Coppelia	2	R. Strauß: Josefslegende	21
Klein: Faun und Nymphe	4		
Mader: Rote Schuhe	5		

Seit dem Abgange G. Mahlers sind die künstlerischen Leistungen der Wiener Oper in galoppierendem Tempo bergab gegangen. Auch der einfachste Opernbesucher wurde nach und nach gewahr, daß Mahler wie ein glänzender Erzengel in dem Hause gewaltet hatte und daß nach seinem Scheiden Unzulänglichkeit und Unwürdigkeit den Thron bestiegen. Man mußte sich allmählich mit dem Niedergange abfinden. Allein noch vor zwei Jahren hätte man trotz alledem für unmöglich gehalten, was sich in der abgelaufenen Spielzeit ereignet, oder besser gesagt: nicht ereignet hat. Es blieb der Direktion R. Strauß vorbehalten, uns eine Spielzeit ohne eine einzige Opernneuheit zu bieten. Denn neu in den Spielplan aufgenommen wurde nur Kienzls Kuhreigen, also ein älteres, in Wien sattsam bekanntes Opernwerk. Die künstlerische Tätigkeit der Direktion beschränkte sich auf die Ballettnovität „Josefslegende", welche in der kurzen Zeit zwischen 18. März und 30. Juni nicht weniger als 21 Aufführungen erlebte. Damit haben wir auch zugleich das am öftesten wiederholte Werk der „Saison" genannt. Eine auch nur annähernd hohe Aufführungsziffer erreichte kein zweites Werk. Es folgen mit je 13 Aufführungen: Boheme und Puppenfee; je elfmal wurden Don Juan, Carmen, Feuersnot, Bajazzo, und je zehnmal Lohengrin, Butterfly, Cavalleria aufgeführt.

Unter den Komponisten behauptet Wagner mit 59 Aufführungen — sagen wir vorsichtigerweise: derzeit noch das Feld als der am meisten gegebene Autor. Der Direktor R. Strauß steht ihm mit 56 Aufführungen wahrlich nicht viel nach. Dann, in weitem Abstande erst, folgen Verdi und Puccini mit je 34, und Mozart mit 22 Aufführungen. Was den Letztgenannten anlangt, so muß ergänzend und um ein wahrheitsgetreues Bild zu geben, erwähnt werden, daß „Figaros Hochzeit" an das mit der Staatsoper verbundene Redoutensaaltheater abgegeben wurde. Dieses stand in seiner heurigen, ersten Spielzeit im Zeichen der en-suite-Aufführungen und brachte im ganzen: 23mal Figaros Hochzeit und 20mal Barbier von Sevilla.

Gegenüber diesen erfolgreichen Komponistennamen stehen aber die Namen: Marschner, Nicolai, Flotow, Joh. Strauß, Delibes, von welchen jeder nur an einem einzigen Abende zum Worte kam.

Die Namen jener, die überhaupt keiner Aufführung gewürdigt worden sind, ist Legion. Gluck, Lortzing, Götz, Humperdinck, H. Wolf, Berlioz, Tschaikowsky, Debussy, Charpentier sind mit ihren erfolgreichen Werken seit vielen Jahren nicht aufgeführt.

Das härteste Los traf aber die lebenden Tonkünstler. Unser heimischer Wiener Meister Julius Bittner, von dem in Deutschland mehrere Werke in den Spielplänen stehen, ist in seiner Vaterstadt mit keinem einzigen Werke vertreten. Es ist daher nicht zu wundern, wenn er — wie eben bekannt wird, seine neueste Oper „Das Rosengärtlein", eine Legende von der Burg Aggstein in der Wachau, der Wiener Staatsoper nicht einmal angetragen hat. Er wandte sich vielmehr unmittelbar an Deutschland. Berlin und Mannheim, wo das neue Werk bereits angenommen ist, werden also die Vaterstadt des Künstlers beschämen. Schrekers „Schatzgräber" war für diese Spielzeit versprochen. Er wurde jedoch nicht aufgeführt, die Proben, die bereits in vollem Gange waren, wurden abgebrochen. Die Gründe hiefür sind zu unkontrollierbar und die Gerüchte darüber zu ungeheuerlich, als daß sie hier angeführt werden könnten. Zajczek, dessen „Ferdinand und Luise" vor Jahren allgemein gefallen hat, scheint für Wien nicht zu existieren. Wo ist weiters Zemlinsky, dessen Opern mit Recht hochgeschätzt sind? Wo ist Weingartner, dessen „Dame Kobold" gerade in Wien sicher ansprechen würde? Braunfels und Gräner sind in Wien überhaupt unbekannt und Pfitzner ist mit vier Aufführungen des Palestrina gewiß nicht gebührend gewürdigt. Soweit bloß die geläufigen, vielgenannten Namen. Der Wunschzettel ist damit natürlich noch lange nicht erschöpft.

Aber nichts von alledem! Ein Spieljahr, über das die obige Statistik ein vernichtendes Urteil fällt. Mögen deutsche Opernstädte durch diesen Wiener Bericht gewarnt sein und für die Zukunft ihre Lehre daraus ziehen!

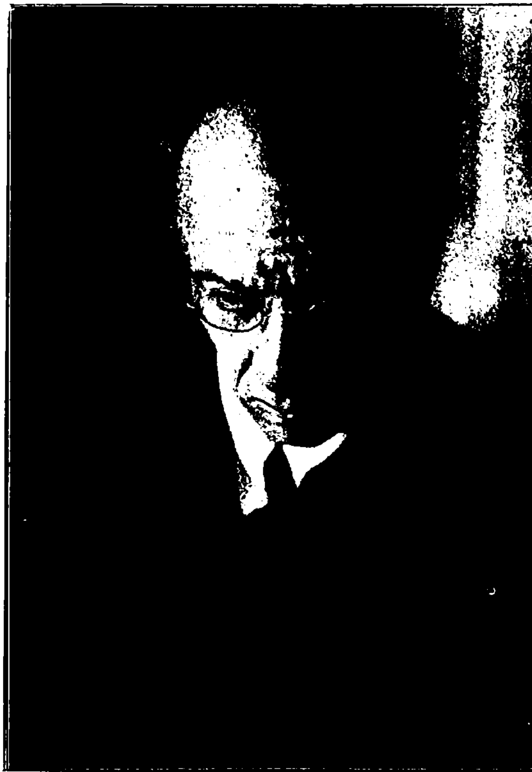
Siegfried Kallenberg.



iegfried Kallenberg steht heute im 55. Lebensjahre. Eine große Anzahl von Werken, darunter auch Vertreter der größten Formen, zwei Symphonien, zwei Opern, ein Requiem, so und so viele kürzere Kompositionen für großes Orchester, Kammermusik und Sonaten für Violine, für Klavier, Kirchengesänge, Hymnen, a cappella-Gesänge, Melodramen, Lieder mit Orchesterbegleitung, Klavierkompositionen, wie auch eine kaum übersehbare Zahl von Liedern mit Klavierbegleitung, — dies alles, eine schöpferisch reiche Vergangenheit liegt hinter ihm. Und dennoch fast unbekannt, still und verborgen, lebt er am Rande der Stadt, die sich bis jetzt hartnäckig seiner Kunst verschloß. Seine Tätigkeit als Musikreferent an einer Münchener Zeitung hat seinen Namen die letzten Monate häufiger in die Oeffentlichkeit getragen, wo Kallenberg sich stets mit ganzem Künstlertemperament und ehrlicher Offenheit für alles künstlerisch Wahre und tief Empfundene einsetzte und anderseits aller erklügelten Wissenschaftlichkeit und gekünstelten Technik als geschworener Feind entgegentrat. — Als ich nach seinem letzten Symphoniekonzert in der Münchener Tonhalle, am 21. März d. Js., seine damals vorgestellten Kompositionen besprechen sollte, sagte er mir: „Ich bin in erster Linie Gefühlsmusiker, — von diesem Gesichtspunkte aus müssen Sie mich beurteilen". Diese Worte scheinen mir charakteristisch nicht nur für den Menschen, sondern auch für den Künstler Kallenberg. Es spricht sich in diesem Begriff nicht bloß die Auffassung eines Einzelnen von sich selber aus, sondern das seit der Zeit der Wiener Klassiker, ja seit der Zeit der Homophonie überhaupt in unseren Tagen aufs Subtilste gesteigerte Kunstprinzip des Individualismus. Das eigene Empfinden, das nach Ausdruck sucht, nach Befreiung ringt, indem

es sich in nie versuchter Gestaltungsenergie erschöpft, das gequälte und befreite Ich der Künstlerpersönlichkeit ist in den Mittelpunkt dieser durchgluteten, farbensatten Tonsprache getreten, fern von der verklärten Objektivität des engelgleichen Palestrina. Die vorher bestimmte, wenn auch innerlich so weit begrenzte Form, wird als Fessel empfunden und weicht der durch den inneren Gehalt bedingten freien Gestaltung, der der Künstler selbst Schöpfer und höchste Norm ist. In diesem Sinne glaubte ich ihn richtig zu verstehen und in diesem Sinn ist sein Werk auch Träger eines festen unabänderlichen Willens, der in die Zukunft weist.

Es hat keinen Sinn, sich als Verehrer klassischer Kunst der Moderne gegenüber als Feind zu gebärden, — niemand kann aufhalten, was da kommt und kommen muß, weil es als der Ausdruck unseres Zeitalters die lebendige Sprache unserer Menschen redet. Wir brauchen Progonen, die uns wieder weiterhelfen, die unsere Kunst hinausführen über den toten Punkt, in dem wir sie nach den großen Vollendern in allen ihren Möglichkeiten gleichsam erschöpft überkommen haben. Es wäre ein verfrühter Schluß, wollte man jetzt schon eine künstlerische Wertschätzung beginnen über die moderne Kunst und ein Unrecht, sie in Vergleich zu setzen mit all dem, was wir „klassisch" nennen, da sie sich auf durchaus individueller Bahn befindet und von allem Klassischen vielleicht nur das geistige Rüstzeug übernommen hat, mit dem verschärften Sinn für Phrasierung und Instrumentation. Operngeste, Pathos und Dramatik, die Leidenschaft und die Tränen des Helden haben auch den Ausdruck der reinen Musik ergriffen, selbst wo sie sich aufschwingt, polyphon zu sein. Warum versteht die lebendige Zeit ihre eigene Sprache so spät, warum immer erst, wenn ihre Verkündiger längst die Augen geschlossen haben? Ist es nicht ein infantiles Zeichen unserer Kultur, nicht mehr verstehen zu wollen als man in seiner Jugendzeit gelernt hat, ohne Intuition verloren stehen zu bleiben im Rückschauhalten. Ist nicht Erziehung, Bildung, Sprache, Kunst ein Mittel, ein Rüstzeug nur zum Ausdruck eines Neuen, eines in unserer Lebensspanne tief Erlebten, das uns der Künstler aus der Armut des gequälten Tags, der unser Tag ist, aufzeigt und verklärt hinausrückt in die Welt der ewigen Ideen?



Siegfried Kallenberg.

So ist bis vor kurzem auch an unserem Meister die Welt vorbeigegangen, achtlos und verächtlich; doch wir wünschen ihm, daß der im Frühling 1921 ins Leben gerufene Verein, der Kallenbergs Namen trägt, seinen edlen Zweck, die Aufführung und Verbreitung der Werke moderner Komponisten und besonders jener Kallenbergs im weitesten Umfang erreichen möge! Ein mit schönem Erfolge gekrönter Anlauf ist bereits im vorerwähnten Symphoniekonzert geschehen. Es war das erste Konzert, in dem der Meister seine Partitur klingen hörte und es ist erstaunlich, bis zu welchem Grade der Verfeinerung und farbensatter Ausdrucksfähigkeit sich sein inneres Gesicht ohne die fruchtbare Anregung des praktischen Klangexperimentes bis dahin entwickelt hatte.

Kallenberg hat seine erste technische Schulung in den Jahren 1884—89 in Stuttgart erfahren. Seine Lehrer waren dort Imanuel Faißt in Kontrapunkt und Orgelspiel, Wilhelm Speidel in Klavier, Hofkapellmeister Doppler in der Instrumentation. Daran schlossen sich zwei weitere Studienjahre an der Münchener Akademie bei Rheinberger und Heinrich Schwartz. Auf eine fünfjährige freie Kompositionstätigkeit in München folgten Lehr- und Wanderjahre in Norddeutschland; in Königsberg und Hannover wirkte Kallenberg als Lehrer für Klavier am Städtischen Konservatorium, bis er sich endlich 1910 entschloß, der Lehrtätigkeit zugunsten eines ungebundeneren Schaffens ganz zu entsagen und sich in München als freier Komponist niederließ. Kallenberg, in Schachen bei Lindau am Bodensee geboren, ist mütterlicherseits ein Urenkel Jean Pauls, während sein Vater durch die Mitbegründung der deutschen Turnerschaft seine Arbeit in anderer Weise dem deutschen Volke angedeihen ließ.

Kallenbergs Musik trägt eine stark persönliche Note. Tiefes, naturverwandtes Empfinden schöpft aus Düsterem, holt aus schlummernden Schmerzen neuentfachte Stürme, voll lapidarer Kraft, voll Leidenschaft, mildert sie wieder, klärt sie ab, doch ohne Erlösung führt das Ende zurück in die Verschwiegenheit eines Herzens, das sich der Welt abwendet in die Einsamkeit. Ich sehe die Partitur seines Requiems noch vor mir und fühle die ganze Unheimlichkeit der in schwebender, suchender Bangigkeit im verminderten Akkord der siebenten Stufe einsetzenden Singstimmen. Ich sehe die kanonisch in die Breite wachsenden Streicherfiguren, die wie zuckende Flammen aufsteigen und ein Totenfeuer brennen, wie es an machtvoller plastischer Wirkung nur noch durch die erschütternde Tragik der Harmonik seines Höhepunktes übertroffen wird. Und welcher Reichtum anderseits in seinem Streichquartett! Welche Ueberraschungen in der Durchführung! Fern aller Theatralik, schüttet hier, besonders im ersten Satz, eine reiche Phantasie ihr Füllhorn aus, hohes technisches Können gibt immer neuen Modifikationen des Themas freie Hand, ohne dabei seinen von innen geleiteten Grundsätzen untreu zu werden, ohne dabei in spielerische Künstelei zu geraten. Aber auch das melodisch hübsche und fröhlich sorglos anklingende Thema des bewegten Satzes wendet sich bald ins Schmerzliche, durchsetzt sich mit immer komplizierteren Rhythmen und erstirbt wie ein Lächeln, von Sorgen erdrückt, von Leiden, die ins Weite schauen.

Es ist hier leider nicht möglich, des Näheren auf die einzelnen Werke Kallenbergs einzugehen. Ich habe nur noch einige Worte über ihre Architektonik zu sagen. Die Freiheit der Form, wie sie Kallenberg handhabt, muß jeden ästhetisch empfindenden Hörer, selbst den konservativsten, zufriedenstellen. Die Freiheit besteht hier fast immer nur in äußeren Abweichungen, die innere seelisch erfaßbare Struktur der Gedanken, ihre folgerichtige Entwicklung und der Aufbau des Ganzen sind immer, wie es das Zeichen eines natürlich angelegten Kunstverstandes ist —, aus dem Inhalt heraus geboren und erfaßt.

Mögen diese Zeilen ein Interesse wecken, das endlich dahin führte, uns ein arbeitsvolles und fruchtbares Künstlerleben in seiner ganzen Eigenart erfaßbar zu machen und innerlich nahe zu bringen. Dr. van der Hey (Graz).

Alfred Hertz.

Von Generalmusikdirektor Dr. Alfred Lorenz.

Am 15. Juli war der in San Francisco wirkende Kapellmeister Alfred Hertz, ein geborener Frankfurter, 50 Jahre alt. Es ist Pflicht einer deutschen Musikzeitung an diesem Tage seiner zu gedenken. Wenn er auch schon seit 20 Jahren jenseits des Ozeans wirkt, hat er doch immer die deutsche Musik hochgehalten und sogar in den für die Deutschen in Amerika so verhängnisvollen Kriegsjahren manche Lanze für sie gebrochen. Seine schon im zwanzigsten Lebensjahre begonnene Kapellmeister-

laufbahn führte Alfred Hertz über Halle, Altenburg, Elberfeld nach Breslau (1895), wo er bereits Weltruf erlangte, so daß er schon mit 30 Jahren zum Direktor der Deutschen Oper am Metropolitan-Opernhaus zu Neuyork ernannt wurde. Dort erstand in seiner Stil und Ensemblewirkung über alles setzenden Anschauung ein heilsames Gegengewicht gegen das Starsystem der Amerikaner, so daß die 13 Jahre seiner dortigen Tätigkeit als der Höhepunkt in der Geschichte der Metropolitan-Oper gelten müssen. Als während des Krieges die Deutsche Oper in Neuyork aufgelöst wurde, trat Hertz an die Spitze des „San Francisco Symphony-Orchestra", das er in seiner glänzenden Zusammensetzung und Stärke zu einem erstklassigen Körper ausbildete.

Hertz gilt der Gruppe um Bayreuth als „Gralsräuber", weil er der erste war, der eine Aufführung des Parsifal außerhalb Bayreuths und sogar noch 10 Jahre vor Ablauf der deutschen Schutzfrist dirigierte. Trotzdem ich stets zu den unentwegten Verfechtern der Ansicht gehörte, die den Parsifal für alle Zeiten nur nach Bayreuth gehörig betrachten, konnte ich Hertz persönlich sein Verhalten niemals übelnehmen; denn erstens war ja der Veranstalter der Aufführung nicht er, sondern Direktor Conried und zweitens war seine Ansicht richtig, daß, wenn der Parsifal überhaupt an dem Theater, dem er verpflichtet war, aufgeführt würde, er der einzige Mann war, der dafür sorgen könnte, daß wirklich auch alles, jedes Wort, jede Note, jede Bewegung, jede Dekoration so käme, wie es im Hirne Wagners gedacht war. Also glaubte er der Wagner-Sache einen besseren Dienst zu erweisen, wenn er mit allen seinen Kräften sich für eine gute Aufführung des Bühnenweihfestspiels einsetzte, als wenn er die Leitung verweigert hätte. Und daß er wirklich mit seinem Herzblut für jede Note der Partitur und ihren Ausdruck einstand, das muß jedem klar sein, der Hertz' Begeisterung für den Meister kennt.

Ich habe ein Jahr lang mit Hertz zusammen am Theater in Elberfeld gewirkt und kenne ihn daher, da uns die vollständig gleichen Kunstanschauungen verbanden, bis ins Innerste genau. Mit Vergnügen erinnere ich mich noch seines unermüdlichen Probiereifers, mit dem er jeden einzelnen Orchestermusiker zur subtilsten und energischesten Befolgung jedes Fortepianos, jedes Akzentes anhielt. Er gab nicht nach, bis jedes subito piano, jedes crescendo und diminuendo korrekt ausgeführt wurde. Treue gegen die Partitur war ihm wahrhaftig heilig. Der Wille des Komponisten ging ihm über alles. Da gab es keine eigenmächtige „Auffassung", wie bei unseren jetzigen jungen und jüngsten Dirigenten. Der Geist des Schöpfers wurde durch das ihm eigene intensive Gefühlsleben sein eigener, ganz und gar ging er darin auf. Und die Folge? Geradezu ungeahnte Wirkungen, die er selbst mit dem kleinen Elberfelder Orchester erzielen konnte, wahrhafte Kunstoffenbarungen! Auch der Bühne gegenüber drang er auf haarscharfe Befolgung des Kunstwillens und unbarmherzig hieb er den Sängern, die z. B. bei Wagner unerlaubte Fermaten machten, die Töne durch. In Amerika soll er keine Soloprobe gehalten haben, ohne gleichzeitig das Spiel des Sängers genau nach den Vorschriften Wagners zu kontrollieren und zu üben. Ein Wagner-Dirigent im echtesten Sinne! Daß er auch im Konzert zu den allerersten Dirigenten der Welt gehört, bewies er auch in Europa durch zahlreiche Gastspiele in London und 1920 durch eines in Amsterdam.

Wilhelm Zemánek †.

Am 8. Juni starb in Prag in der Blüte seiner Jahre der bekannte langjährige und verdienstvolle Leiter der „Böhmischen Philharmonie" Dr. Wilh. Zemánek, 47 Jahre alt. Seine Freunde und Verehrer veranstalteten im Mozarteum eine musikalische Trauerfeier, bei der Alex. Zemlinsky und Prof. Willy Schweyda mitwirkten, während der Komponist Rudolph F. Procházka das Gedenkwort sprach. Demselben entnehmen wir: „Es war in den ersten Tagen der lebhaften Prager Hugo-Wolf-Propaganda, anfangs April 1899. Der köstliche ‚Corregidor', unter Angelo Neumann im Neuen Deutschen Theater erstmals in Szene gegangen, hatte uns alle mit dem etwas außer Rand und Band geratenen Gebaren der Wölflinge versöhnt. Mit Dr. Haberlandt, Bockheimer, dem biedern Hugo Faißt aus Stuttgart fanden wir uns zur Tafelrunde im ‚Blauen Stern'. Mittags darauf hatte uns der junge Mediziner Wilhelm Zemánek in sein Karolinenthaler Elternhaus zu einer intimen Wolf-Feier geladen. Wie er da Faißt zu den Michel-Angelo-Liedern glänzend und wahrer Begeisterung voll begleitete und feurig mit Pate stand bei der Hugo-Wolf-Taufe in Prag, begriffen wir, daß er der Medizin untreu werden und sich bald ganz der Musik in die Arme werfen mußte. Als ein zweifellos Berufener wuchs er vor uns auf. Und wenn er vier Jahre später, nachdem er sich in Elberfeld und Riga die Kapellmeistersporen verdient, in unabweislichem Tätigkeitsdrang die Organisierung der Česká-Philharmonie übernahm und diesen Orchesterkörper, der ihm seinen Aufschwung verdankte, schon in den ersten Jahren des Bestehens nach Pawlowsk-Petersburg und nach Warschau zu unbestrittenen Erfolgen führte, wenn er durch fünfzehn Jahre hindurch in je 20 populären Sonntagskonzerten den hinzuströmenden Pragern fast die gesamte symphonische Weltliteratur trefflich vorführte, wenn er der Moderne den Weg bahnte, wenn er die heimischen Meister zu Ehren brachte und selbstlos fördernd auch dem Komponistennachwuchs Gehör und Erfolg verschaffte, dann mußte Freund und Feind gestehen, daß hier nicht bloß ein geschäftskundiger Geist, sondern vor allem eine echte Künstlerseele mit- und nachschaffend am Werke sei. Wenn Dr. Zemánek in zyklischen Vorführungen die Beethoven-Symphonien auswendig dirigierte, wenn er, das I. Beethoven-Konzert selbst spielend, sein wohl diszipliniertes Orchester vom Flügel aus leitete, wenn er modernste Tonwerke liebe- und verständnisvoll einstudierte und für Dirigenten-Komponisten von Weltruf vorbereitete, wie beispielsweise die Uraufführung von Mahlers VII. Symphonie bei den Jubiläums-Ausstellungs-Konzerten 1908, dann zeigte er seine außerordentliche Begabung, wie seine große, wahrhaft ideale Freude am Musizieren in majorem musices gloriam. Und wenn er schließlich, durch widriges Geschick auf die Bahn des Konzert-Unternehmers gedrängt, erstklassige Konzerte, Haus- und Kammermusiken im vornehmsten Sinne ohne Gewinnsucht, ja oft unter schweren Opfern vermittelte, dann erkannte man ihn auch hier als einen Berufenen, nein Auserwählten, wie seinesgleichen wir kaum welchen begegnen. Und darum gedenken wir heute seiner als des ehrlich strebenden, edlen Künstlers, dessen Name eng verknüpft bleibt mit der Geschichte des Prager Konzertwesens in den beiden ersten Dezennien dieses Jahrhunderts; der rastlos mit Erfolg bemüht gewesen, das Musikleben unserer Stadt wohltätig zu befruchten; des Mannes, der seinen Beruf stets vornehm bescheiden, mit Fleiß und aufopfernder Hingabe, also gewissenhaft und nicht nur zu eigenem Vorteil erfüllte; wir gedenken hier dankbar des stets willfährigen, uneigennützigen Beraters, als eines Idealisten trotz aller Fähigkeiten kluger Berechnung; vor allem auch eines guten Menschen; Dr. Zemánek war ein guter Mensch, er stand jenseits der Intrige, jenseits von Neid und Mißgunst, von Bosheit und all der kleinlichen Eitelkeit und Zwietracht, die leider das Lager gerade der Vertreter der Harmonie so oft spalten. Obgleich ihm Redegewandtheit, Humor und Ironie, ja Satire genügend zu Gebote standen, gehörte Dr. Zemánek zu jenen mehr in sich gekehrten, stillverschlossenen Männern, die überlegen sich meist ihr Teil über Mitwelt und Umgebung lieber denken, bei denen ein leichtes Lächeln mehr sagt und hinweghilft als gesprochene Worte, die gerne vermeiden, von oder über sich zu sprechen, hinter heiterer Miene ihr Leid verbergen; die auch im näheren Verkehr sich nie ganz eröffnen, die letzten Endes trotz aller reicher Liebe, die sie geben und empfangen, doch nur einsame Menschen sind."

Neue Lauten- und Hausmusik.

Von Dr. Armin Knab.

Früher gab es eine Hausmusik von besonderem Gepräge, heute sind Konzertsaal und Bühne Anreger und Vorbild. Der Sinn für eine dem Haus angemessene besondere Musik ging verloren. Die Alleinherrschaft des Klaviers führte zur Verarmung der Mittel und Formen, die Entwicklung des Lieds zum Konzertlied entzog der Hausmusik das zeitgenössische Schaffen. Lust und Liebe zum nichtberufsmäßigen und doch gründlichen Erlernen der Musik sind zurückgegangen. Modezeitungen beglaubigen das Elektromophon als das Musikinstrument der guten Gesellschaft. Ein Mechanismus statt freudebringender Selbstbetätigung! Liebhaberstreichquartette sind heute auch in kleinen Städten ausgestorben, Wagner rühmte noch, daß in Deutschland fast in jedem Dorf ein Streichquartett zu finden sei. Auf drei gute Klavierspieler trifft erst ein mittlerer Geiger. Die Hausmusik als ein an der Musikentwicklung schöpferisch teilnehmender Kulturfaktor ist in den Hintergrund getreten. Die Hausmusikveröffentlichungen des Kunstwarts boten zwar neuen Stoff, hielten sich aber an die gegebenen Formen.

Da ist nun seit zwei Jahrzehnten, fast unbeachtet von der offiziellen Musikpflege, eine Bewegung emporgewachsen, die sich heute schon auf Hunderttausende stützt und dem privaten Musizieren ein völlig eigenes Feld eroberte: die Lautenbewegung, die mit der Wiederaufnahme des besten alten Volkslieds Hand in Hand ging. Die Tat Heinrich Scherrers bestand darin, daß er nicht das Gitarrespiel der heute fast verschollenen gitarristischen Hochblüte um 1800 erneuerte, sondern auf die künstlerisch viel höher stehende alte Lautenspielkunst zurückgriff und sie dem hochwertigen echten Volkslied dienstbar machte. Kothe wurde der erste Verkünder. In der Jugendbewegung (dem Wandervogel vor allem) erwuchs ein gewaltiger Resonanzboden. Was die Arbeit der Wissenschaft, die lauten Bestrebungen der nach Millionen zählenden bürgerlichen Sängerverbände, die meist dem süßen „Volkston" oder virtuosen Künsteleien verfielen, nicht hatten erreichen können, gelang der Jugend: die Erweckung des im Volk fast ausgestorbenen besten alten Volkslieds. Die Laute wurde aber auch im bewußten Gegensatz zum Klavier der Ausgangspunkt einer instrumentalen Hausmusik. Das zeitgenössische Lautenlied wuchs sich zu einer üppigen Literatur aus. Der Versuch, die alten Lautenmeister zu beleben, ihre Tabulaturen besser als bisher zu übertragen, wurde gewagt.

Während der Verlag Fr. Hofmeister in Leipzig mit dem rüstig der ersten Million zustrebenden Zupfgeigenhansl die beste aller dem

praktischen Gebrauch dienenden Volksliedersammlungen brachte — jeder Musiker müßte das Büchlein besitzen — und der Verlag Heinrichshofen in Magdeburg alljährlich die Vortragsfolgen des sich vom Volkslied immer mehr eigener Produktion zuwendenden fahrenden Sängers Robert Kothe veröffentlichte, ist der Verlag Julius Zwißler in Wolfenbüttel vor allem durch die Tätigkeit des durch hervorragende musikalische Volkserziehungsarbeit hochverdienten Fritz Jöde in Hamburg zum Mittelpunkt der neuen Hausmusikbewegung geworden. Zentralorgan ist „Die Laute", Monatsschrift zur Pflege des deutschen Lieds und guter Hausmusik. Ihr Programm lautet: Ernste musikpädagogische Arbeit auf dem Boden der Jugendgesinnung und Jugendgemeinschaft. Im Mittelpunkt steht Johann Sebastian Bach. Durch die Erweckung der alten, gesunden, unverkünstelten, starken Musik soll der Boden für Neuland geschaffen werden. Der mir vorliegende 4. Jahrgang der Laute ist von einheitlichem Geiste durchdrungen und enthält hervorragende Beiträge und eine Fülle ausgezeichneter Musikbeilagen für den Hausmusikgebrauch in den verschiedenartigsten Zusammenstellungen von Gesang, Laute, Streichinstrumenten und Flöte. An die „Laute" schließen sich eine Reihe Hefte „Hausmusik", herausgegeben von Fritz Jöde, an, die ebenfalls einem einheitlichen Geiste entspringend das Programm der „Laute" weiter ausführen. Sie seien im folgenden kurz charakterisiert:

Heft 1: Ein Singebüchlein von Karl Gofferje. — 12 alte Volkslieder im dreistimmigen Satz, der sich von normalmusikalischer Schablone freihält und charakteristischen Lösungen zustrebt; die Sätze sind aus dem Singebedürfnis eines musikalisch fortgeschritteneren Jugendkreises entstanden.

Heft 2: Stücke für Geige und Gitarre von Mozart, bearbeitet von Fritz Jöde. — Köstliche Stücke in einwandfreier, musikalisch klarer, alles Behelfsmäßige vieler Gitarremusik meidender Fassung.

Heft 3: Alte deutsche Kirchenlieder zur Laute von Karl Gofferje. — 15 Choralweisen mit reichem Lautensatz, der mit seiner oft chromatischen Bewegtheit der Stimmen das Vorbild des Bachschen Choralchorsatzes selbständig der Laute dienstbar macht.

Heft 4/5: August Halm, drei Serenaden für Geige, Bratsche und Cello. — Eine Musik, die etwa an Beethovens Frühzeit anknüpft und alles nur Stimmungsmäßige, lyrisch Wuchernde meidend, einem vereinfachten, gesunden, fast möchte man sagen, sachlichen Stil des Neuklassizismus erfolgreich zustrebt. Auch instruktiv, als Vorübung für Quartettspiel, wertvoll.

Heft 6: Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Geige und Laute von Max Schlensog. — Abkehr vom unechten „Volkston", Anknüpfen an das alte Volkslied, Bach und Händel, ohne vorerst völlige Originalität zu erreichen; aparte Zusammenklänge besonders auch für Musik im Freien.

Heft 7/8: Cantare et sonare, kleine Hausmusiken, herausgegeben von Ernst Duis und Theodor Storkebaum. — Alte Instrumentalstücke und Lieder in wechselnden Zusammenstellungen von Stimmen, Laute, Streichinstrumenten und Flöte, für den Gebrauch der allzeit musikhungrigen Wandervögel geschaffen, gesunde Musik in anständigen Fassungen.

Heft 9/10: Drei Sonaten für die Geige allein von August Halm. — Eigentlich Suiten in alten Formen und im Stil der Bach-Zeit ohne polyphone Ansätze; gesunde objektive Musik, die nicht aus persönlichem Ausdrucksbedürfnis, sondern unter dem ebenso starken Zwang im Geiste der stärksten für uns noch lebendigen Musiksprache weiter zu schaffen, entstanden ist. Nebenbei: hervorragende instruktive Musik.

Heft 11/12: Ein Spielbüchlein für die Laute von Karl Gofferje. — Phantasievolle neue Tonsätze in den alten Formen der Bach-Zeit, die mit subjektiven modernen Zügen durchsetzt sind; für die Erweiterung des selbständigen Ausdrucksgebiets der Laute von Bedeutung und von großem instruktivem Wert auf dem Wege vom „Zupfen" zum Lautenspiel.

Heft 13: Kleine Hausmusiken für Laute und Geige von Max Schlensog. — Der Bezeichnung und Besetzung angemessene reizvolle Musik von teilweise sehr erfreulicher Eigenart.

Die Sammlung „Hausmusik" wird fortgesetzt. Als Heft 14/16 erscheinen: Alte Madrigale für gemischten Chor, herausgegeben von Fritz Jöde, die ernst strebenden Chorvereinigungen besonders willkommen sein werden. Gemeinsam ist allen diesen Veröffentlichungen, daß sie aus der Praxis, aus lebendiger Uebung hervorgegangen sind und von jedem Wettbewerb mit moderner Konzertmusik absehen. So bieten sie einen Weg der Erneuerung der Hausmusik durch Wiederbelebung guter alter Musik und durch Neuschöpfungen, die auf dem gleichen Geiste beruhen.

Als Beispiel fruchtbarer Zusammenarbeit innerhalb der Jugendbewegung sei das zweite Steglitzer Liederblatt erwähnt. Es enthält neben anderweitig schon bekannten Volksliedern eine Reihe neu von den Herausgebern im Volk gesammelter Lieder. Die Fassungen sind die im Steglitzer Wandervogel gesungenen; daneben bezeugen gründliche Literaturnachweise das solide Fundament. Die in ähnlichen, sehr zahlreichen Liederblättern der Jugendverbände niedergelegte Sammelarbeit ist nicht zu unterschätzen. Manches Volkslied ist vor seinem endgültigen Verstummen noch aufgefangen worden. Eine so große Schar Mitarbeiter und engere Fühlung mit dem Volk hat kein Forscher.

Der Hausmusik dient auch eine Veröffentlichung Richard Möllers: Laute, Viola da gamba, Viola da braccio. Aus klarer Erkenntnis des Unterschieds zwischen Hausmusik und Konzertmusik wirbt sie für die beiden letzteren, der Hausmusik dienstbar gemachten alten Streichinstrumente, die mit der Laute Stimmung und feste Bünde gemeinsam haben und infolgedessen dem Lautenspieler leicht zugänglich sind. Ob der Versuch glückt, bleibt abzuwarten. Das Büchlein ist schon der zahlreichen Notenbeigaben wegen, die auch die klassische Gitarremusik der Sor, Giuliani, Darr berücksichtigen, wertvoll. Die eigenen Lieder Richard Möllers aus dem Quickborn von Klaus Groth für Laute halten sich ohne Eigenart zu sehr auf dem bequemen Niveau der zahllosen Lautenlieder, die dem nicht näher orientierten Fachmusiker die ganze Lautensache verdächtig gemacht haben, falls er sie überhaupt beachtete. Die schönen Gedichte Groths und die herrlichen Federzeichnungen Spechters lassen die anspruchslosen Weisen Möllers als Werber für zwei der feinsten niederdeutschen Künstler immerhin als existenzberechtigt erscheinen. Verdienstlicher hat Richard Möller die Aufgabe gelöst, Bachs Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach in Auswahl für Laute herauszugeben. Damit hat er eines der schönsten Denkmäler deutscher Hausmusik, das durch die Veröffentlichung bei Callwey der klavierspielenden Welt neu geschenkt wurde, nun auch den Lautenspielern zwanglos zugänglich gemacht.

Möllers Bach-Büchlein bildet das Sprungbrett zu der bedeutsamsten Veröffentlichung des Verlags Zwißler, in dem alle bisher aufgeführten Werke erschienen sind: den Denkmälern alter Lautenkunst, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Fritz Jöde. Bis jetzt erschienen: Joh. Seb. Bach, Kompositionen für die Laute (H. D. Bruger). Der Band enthält vier vollständige Suiten, ein Präludium, eine Fuge und ein Präludium mit Fuge. Die Hälfte dieser Werke sind als Originalwerke Bachs für die Laute ziemlich sicher erwiesen, die andere Hälfte sind Bearbeitungen Bachscher Werke für Laute, die vermutlich ebenfalls von Bach herrühren. Die Nachweisungen der Einleitung finden ihre Ergänzung in den Aufsätzen Brugers im 4. Jahrgang der „Laute", in welchem auch Gofferje für die Uebertragung der Lautentabulaturen eine den bisherigen Methoden überlegene Lösung darstellt. Mit Brugers Werk sind die sich z. T. in den Klavierausgaben unberechtigt herumtreibenden Lautenwerke Bachs erstmals gesammelt. Der Herausgeber hat die oft sehr schwierigen Werke der heutigen Laute ohne ernsthafte Verluste [1] mit großem Geschick zugänglich gemacht. Transpositionen waren allerdings der veränderten Stimmung wegen nicht zu umgehen. Herrliche Musik — die ganze Suite in e moll gehört zu Bachs schönsten gleichartigen Werken — ist dem Lautenspieler damit erschlossen, die freilich errungen sein will. Das Bach-Werk bedeutet nichts Geringeres als die hohe Schule der Technik und den Weg zur letzten Meisterschaft.

Andere Bände, enthaltend die gesamten Lautensuiten Esaias Reusners, deutsche und spanische Lautenwerke des 16. Jahrhunderts, französische des 17. Jahrhunderts, sollen folgen. Damit sind dem Lautenspiel letzte Ziele und der Weg aus der Enge gitarristischer Akkordtechnik gewiesen. Wenn wir an den steigenden Einfluß der alten Chormusik denken, scheint die Hoffnung einer neuen Blüte des Lautenspiels nicht ganz uferlos. Zum mindesten bedeutet die Herausgabe der alten Meister zum praktischen Gebrauch in der heutigen Zeit der Stilverwirrung und der von den Großstädten ausgehenden internationalen Vermischung ein gewaltiges Verdienst.

Zum Schlusse sei noch eines liebenswürdigen Werks gedacht: Goethes Lieder, eine Sammlung der schönsten Vertonungen von Beethoven, Schubert, Zumsteeg, Reichardt, Zelter, zur Laute gesetzt von Fritz Jöde. Wie alle Bearbeitungen Jödes zeichnen sich auch diese durch vollkommen klaren, musikalisch reinlichen Satz aus und erschließen eine Fülle schöner Goethe-Lieder der vielfach angemesseneren Laute.

Gegenüber diesen sämtlich im Verlag J. Zwißler in Wolfenbüttel erschienenen Werken, die durch einheitliche Wegrichtung verbunden sind und sich auf eine begeisterte junge Schar stützen, haben einige andere zufällig zur Besprechung zusammengekommene Veröffentlichungen einen schwereren Stand. Bruno Henze: Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts, Verlag Ad. Köster, Berlin W. 35, ist allzu kurz gehalten und bunt aneinandergereiht; zu einer flüchtigen Orientierung mag das mit interessanten Bildern versehene Heft genügen. Martin und Lisbeth Frey: Rosen aus dem Rosengarten von Löns, für Singstimme und Laute oder Klavier, Verlag F. E. C. Leuckart, bringen dem unheimlich oft vertonten Heidedichter Löns den unerläßlichen Tribut. Originalität und Schlichtheit zu vereinigen, ist das Zeichen höchster Kunst, die im alten Volkslied am glänzendsten verwirklicht ist. Diese Lieder aus dem Rosengarten sind schlicht und mögen gern gesungen werden vielleicht gerade, weil sie so viele landläufige Wendungen mit sich führen. Anspruchsvoller ist: das kleine Lautenlied von Otto Steinwender, Verlag F. E. C. Leuckart, das zugleich instruktive Zwecke verfolgt. Der Lautensatz ist musikalisch sehr anständig und läßt sich niemals durch die Gebundenheit der Gitarre beengen; die Weisen nach Dichtungen von Falke, Groth, Mörike u. a. schlagen freilich meistens nach dem höheren „volkstümlichen" Stil hin, der in weiten Kreisen sehr beliebt ist und die echte alte Volksmusik verdunkelt. In viel höherem Maße gilt dies noch von den „Zupften Liedln aus den Fliegenden Blättern von D. Rast" (Verlag Braun & Schneider, München), die mit Bildern aus den Fliegenden Blättern geziert den musikalischen Liebhabern

[1] Mitunter waren einzelne Töne nicht einzubeziehen; diese hätten, wie z. B. im 8. Takt der Es dur-Fuge (S. 22; Ed. Peters Nr. 214, S. 6), in kleineren Noten eingezeichnet werden sollen, um die Stimmführung zu wahren.

dieses gemütlichen Verdauungsblattes als adäquate Vertonungen schauriger Balladen und Moritaten willkommen sein werden. Damit wäre der Kreis des Gitarrebereiches geschlossen, der von den allereinfachsten hemdärmeligen Schnadahüpflbegleitungen sich bis in die steilen Höhen Bachscher Kunst erstreckt — fürwahr ein weites Gebiet, das so viel fruchtbaren Boden umfaßt, daß es der zünftigen Musikpflege nicht länger terra incognita bleiben sollte.

Zur „Kultur-Abgabe".

In Heft 21 der ‚Neuen Musik-Zeitung' vom 3. 8. 1922 schließt der Zusatz der Schriftleitung zu der Erwiderung des Verbandes der Württembergischen Musikalienhändler wie folgt: ‚Wenn sie (die Verleger) ihre Ablehnung im wesentlichen mit der Undurchführbarkeit der Erhebung der Abgabe begründen, so beweist das eigentlich nur, daß sie gegen die Kultur-Abgabe selbst, gegen den ideellen Gedanken des Planes, der von vornherein auch eine Unterstützung der Verlagsbuchhändler vorsah, sie außerdem ganz naturgemäß bei einer Verbesserung der wirtschaftlichen Lage des Musikerstandes in sich enthält, nichts Stichhaltiges vorzubringen wissen."

Diese Behauptungen sind unrichtig. Die Denkschrift des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler wendet sich hauptsächlich gegen den irrigen Grundgedanken der Kultur-Abgabe. Der Nachweis der technischen Undurchführbarkeit nimmt nur einen kleinen Raum der Denkschrift ein. Es ist noch kein ernsthafter Versuch bekannt geworden, die Ausführungen der Denkschrift zu widerlegen; der Vorwurf, „nichts Stichhaltiges vorbringen zu können", trifft also den Buch-, Musik- und Kunsthandel nicht. Dieser hat neuerdings in der Hauptversammlung des Börsenvereins vom 14. 5. 1922 seine Meinung über die Sachlage wie folgt zusammengefaßt: „Es muß selbstverständlich bei der Erklärung der Hauptversammlung des Börsenvereins vom 24. April 1921 bleiben, daß andere Wege als der unmögliche der gemeingefährlichen Kultur-Abgabe zur Bannung drohender Gefahren für das deutsche Kulturleben weiter gesucht werden müssen, und daß mit jedem zu verhandeln ist, der gangbare Wege zu weisen vermag. Sollte wirklich nicht anders als mit einer Steuer zu helfen sein, so darf sie nicht nur den Käufern von Büchern, Noten oder Kunstblättern, den Konzert- oder Theaterbesuchern allein auferlegt werden. Diese tun ja kaufend oder hörend bereits das Ihrige. Die andern soll man dann mit heranziehen. Die Rettung der deutschen Kultur ist Sache des ganzen Volkes, das heißt des ganzen Deutschen Reiches. Dieses hat für solche Nöte in erster Linie einzutreten; kann es das nicht, so vermag eine Sondersteuer auf die Bücher- und Kunstliebhaber es auch nicht mehr zu schaffen. Am einfachsten wäre es, aus der allgemeinen Umsatzsteuer etwa $^1/_{10}$% oder nur aus der Luxussteuer 1% abzuzweigen, wie das uns die Franzosen vorgetan haben (Luxussteuer 11%, davon 1% Kultur-Abgabe). Alles, was sonst noch über die irrigen Grundgedanken der Herren Rösch und Genossen, über die drohende Korruption, das Verhältnis zwischen Autoren und Verlegern, die Ungeheuerlichkeiten jenes dilettantischen Steuerplanes und irreführende Behauptungen seiner Urheber zu sagen wäre, ist in unserer Denkschrift vom 12. Juni 1921 zu lesen und braucht hier nicht wiederholt zu werden.

(gez.) Robert Voigtländer
Vorsitzender des Ausschusses zur Prüfung der Kultur-Abgabe im Börsenverein der Deutschen Buchhändler.

* * *

Gegen Prinzipien läßt sich nicht streiten. Als ideeller Gedanke des Planes erscheint uns die Unterstützung der in Not befindlichen Kunst und Künstler. Nur deshalb treten wir für die Kultur-Abgabe ein. Die Wege, auf der sie erreicht wird, sind uns dabei — soweit sie nicht „gemeingefährlich" werden könnten — gleichgültig. Die Verleger erkennen ja die Not der Schaffenden auch an und geben zu, daß Hilfe nottut; also können sie sich eigentlich gar nicht gegen den „irrigen Grundgedanken", nämlich den der Hilfe in der Not, wenden. Sie bekämpfen also nur die einzelnen Grundzüge, in der das Hilfswerk durchgeführt werden soll. Davon sind eben manche technischer, kaufmännischer Natur, gegen die, man wird den Geschmack nicht los, am meisten geeifert wird (Geschäftsgeheimnisse, Möglichkeit der Kontrolle der prozentualen Anteile des Autors am Verkauf u. a.). Hierher gehört auch die Besorgnis um „drohende Korruption". Wenn unterstützt werden soll, so muß irgend ein Verwaltungsapparat über die Verteilung entscheiden. Eine absolute Gerechtigkeit läßt sich dabei unter Menschen — zumal unter den heutigen — nicht erreichen. Es liegt also gewiß kein Grund vor, derartige Befürchtungen über Klüngelwesen und Vetternwirtschaft gerade in diesem Falle in so hohem Maße zu hegen. Schließlich werden auch die Summen des „Hilfsbundes", den der Verlagsbuchhandel (laut Aufruf im Musikalienhandel und Vereinswahlzettel) so warm unterstützen will, durch irgend einen Ausschuß verteilt werden müssen. Warum traut man ihm mehr als dem anderen, dessen Zusammensetzung man noch gar nicht kennt?

Aber da man einer Sache (für uns immer nur das Hilfswerk an sich) nicht gut dient, wenn man ihre Fehler nicht sieht, so muß zugestanden werden, daß in der Denkschrift zwei Punkte gegen die Kultur-Abgabe angeführt werden, die zweifellos wunde Punkte des Planes sind. Da ist erstens der Uebelstand, daß die Mittel der Kultur-Abgabe zum großen Teil die, kaufmännisch kurz gesagt: Bildungs- und Kunstkonsumenten, also die wertvolle, aber ebenfalls schwer leidende Masse der Gebildeten und nach Bildung und Kunst Strebenden aufzubringen hätten; da ist ferner die Gefahr, daß durch die Abgabe an alle Schaffenden die Verfasser der Mode-, Schund- und Kitschware einen nicht unwesentlichen Zuschuß erführen, der tatsächlich eine Großzüchtung des Kunstproletariats heraufbeschwören könnte.

Es ist ernstlich zu wünschen, daß nicht formale Bedenken, Kompetenzstreitigkeiten und Geschäftsgeheimniskrämerei den ganzen Gedanken eines großzügigen Hilfswerkes zum Scheitern bringen. Fehler hat jeder Entwurf; wir hoffen, daß sie sich durch gemeinsame, gütliche Beratungen zum Besten der Kunst beseitigen lassen.

Es wäre notwendig, daß nun auch eine der Oeffentlichkeit zugängliche Denkschrift für die Kultur-Abgabe erschiene, in der, unter Umgehung der sichtbaren Mängel, mit neuen Vorschlägen neues Leben in das geplante Hilfswerk käme. Die Schriftleitung.

Von den Salzburger Mozart-Festspielen 1922.

Fast empfinde ich eine gewisse Scheu, wenn ich mich anschicke, in diesem Fachblatt über die — wie sagt man doch? — „altberühmten" Salzburger Mozart-Spiele zu berichten. Denn wohl selten in den langen Jahren, die ich nun bereits regelmäßig hieher komme, empfand ich so wenig Festliches an diesen Spielen wie in diesem Sommer. Woran lag das? Sicherlich nicht an der Quantität der Darbietungen. Es fanden in regelmäßigem Turnus je vier Aufführungen der Meisteropern „Entführung", „Don Juan", „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit" statt, außerdem spielte an zwei Vormittagen das Wiener Rosé-Quartett klassische Werke, und schließlich fanden noch zwei große Orchesterkonzerte statt; weder das, mir leider durch sehr schlechte Organisation (trotz äußerlich sehr pompöser Reklame) entgangene Internationale Kammermusikfest[1] zähle ich dabei mit, noch die nachträglich noch angefügte Moderne Matinee. Aber auch die Qualität der Konzerte und Vorstellungen ließ manches zu wünschen übrig, in jeder der vier Aufführungen standen neben Stars wie Selma Kurz, Frau Rethberg, Frau Felicie Mihacsek Mitwirkende, die unbedingt fehl am geheiligten Ort waren! Das war es wohl, was die Feststimmung dieser Salzburger Abende heuer störte: man mußte haushalten mit Engagements von Stars, wollte man die ungeheuren Spesen der Aufführungen einigermaßen wieder hereinbringen. Dadurch kam eine gewisse Ungleichmäßigkeit in die Ensembles und der harmonische Gesamteindruck blieb oft aus: ich sage und muß es leider wiederholen, er blieb oft aus. Zum Glück kamen jedoch auch wirkliche Festaufführungen zustande, und ich freue mich besonders, diesmal die Palme auch Franz Schalk neben Richard Strauß darreichen zu dürfen. Mir ist seit den Münchner Festspieljahren keine Aufführung der „Entführung" von so elementarer Durchschlagskraft erinnerlich, wie sie die diesmalige in Salzburg gewesen ist; da gab es nirgends einen toten Punkt; zwar war Frau Kurz mehr eine elegante Signora Constanza, denn ein süßliebliches Constanzchen, aber, wie sie die Koloraturen der Arien überwand, wie sie die „Martern aller Arten", welche die mit diesen Worten beginnende, berüchtigt schwere Arie des letzten Aktes birgt, fast zu lieblichen Spielereien verklärte, das verriet eine Genialität, die mehr als nur Starberühmtheit im Gefolge haben sollte. Man macht sich im großen Publikum oft nicht genügend klar, daß auch und gerade die Stars immer rastlos weiterarbeiten müssen, wollen sie sich auf der Höhe ihres Weltruhmes erhalten; eine Selma Kurz, die eine Zeitlang stimmlich schon etwas angegriffen schien, läßt nun wieder die ganze fast möcht' ich sagen Keuschheit ihrer samtweichen und dabei zugleich aller Stärkegrade fähigen Stimme erkennen. Herr Tauber, der den Belmonte sang, ist ein sehr geschmackvoller, fleißiger Künstler, der nur von dem mezzavoce etwas zu ausgiebigen Gebrauch macht. Blondchen hatte in Frau Schumann eine liebliche Vertreterin; ihre Art ist etwas zurückhaltend, aber ihr Stilgeschmack ist so lauter, daß unser Ohr auch da entzückt ist, wo das Auge mehr Farbe wünschte. Was diese „Entführung" aber besonders wertvoll machte, war Herrn Schalks unübertreffliche Interpretation der Partitur, die von der Ouvertüre angefangen bis zum Schluß in ununterbrochenem Fluß feinst durchgeistigt vor uns neu erstand. Auch die Figaro-Aufführung hatte Momente von großer Eindringlichkeit, besonders wenn Frau Rethberg als Gräfin auf der Bühne stand; dem in Wien so vielgerühmten Figaro des Herrn Mayr fehlt indessen für mein Empfinden die romanische Elastizität und Eleganz; der Künstler bot als Leporello im „Don Juan" viel Echteres, Persönlicheres. Gerade „Figaro" befriedigte mich von dem Standpunkt der Festvorstellung herzlich wenig; diese Oper muß Tempo haben und viel, viel Grazie dazu in der Wiedergabe, soll das Kolorit der feingeschliffenen Musik ganz gewahrt bleiben. Daß die Partitur Don Giovannis unter den Händen Meister Richard Straußens in ihrer

[1] Der Bericht darüber folgt im nächsten Heft. D. Schriftltg.

ganzen dämonischen Wucht und lieblichen Grazie erstrahlte, versteht sich von selbst; aber ich war doch erstaunt, daß manches etwas unkörperlich herauskam, woran die Darstellungsmängel viele Schuld trugen. Duhan ist gewiß ein sehr geschmackvoller Sänger, aber ein Don Giovanni im Mozart-Daponteschen Sinne ist er nicht; er spielt die Rolle mehr als brutalen Wüstling denn als Kavalier. Vielleicht mit Ausnahme der Frau Schöne als Zerline versagten die Vertreterinnen der Damenpartien ziemlich stark: hier vermißte man die gestreng über den Festspielcharakter wachende Hand des Regisseurs. Besser verlief „Cosi fan tutte", obwohl auch hier ein Mißverhältnis zwischen den beiden Schwestern klaffte; Frau Mihacsek war es, die hier weitaus die überragende Verkörperung bot.

Fehlte also schon diesen Mozart-Spielen die rechte innere Weihe, die festliche Seligkeit in der Wiedergabe, so war das fast noch mehr bei den beiden Orchesterkonzerten der Fall: wenn man an frühere Programme mit der Fülle ihrer Anregungen dachte (besonders an die vorjährigen unter Leitung des Mozarteum-Direktors Dr. Paumgartner), wollte es einem fast scheinen, als habe man sich heuer nur einer Anstandspflicht gegenüber dem Geiste der salzburgischen Mozart-Tradition entledigen wollen. Es erklangen ein paar der schönsten Symphonien, darunter unter Strauß besonders eindrucksvoll die große Jupiter-Symphonie, bedeutendste Solisten traten auf: Selma Kurz, der Geiger Szigeti, die Konzertsängerin Elisabeth Schumann (die mir ungleich mehr sagt als die Opernbarstellerin Elisabeth Schumann), es gab den üblichen Beifall der Ausländer, aber die Hauptsache, die festliche Verinnerlichung, das Abgekehrtsein vom schalen Alltag, das wir unverbesserlichen altmodischen Musikmenschen noch immer vor allen Dingen von einem Musikfest verlangen, es fehlte leider auch bei diesen Konzerten: es waltete noch am ehesten bei den Matineen des Rosé-Quartetts, das in diesem Sommer für das sonst hier den Stamm bildende Pfitzner-Quartett eingetreten war. Rosé gab kein ausschließliches Mozart-Programm, sondern er spannte den Rahmen über die gesamte Klassik: ihm diente ein kleines leichtes Mozart-Quartett gleichsam nur als Stimmungseinleitung für einen späten Beethoven, während ein ganz leichter, „spritziger" Haydn den frohen Kehraus machte. Hier waltete echte Mozartische Musizierlust an den vier Pulten, und wie ein warmer Strom teilte sich diese Stimmung den Hörern mit! So sollte es immer sein!

Auch die Moderne Matinee, die den Abschluß der diesjährigen Tagung bildete, hatte insofern festlichen Charakter, als die jungen Künstler, die dabei beteiligt waren, ihren Glaubenseifer in schöner Echtheit dokumentierten. Zwei Musiker besonders fielen mir in diesem Belang auf: Felix Petyrek, der Feuergeist, den ich längst als einen der wenigen schöpferischen Expressionistenmaler der jungen österreichischen Musikergeneration schätze, und Dr. Wilhelm Groß, in dem ich einen Liederkomponisten kennen lernte, wie wir ihn uns eigentlich vorstellen, wenn wir einen modernen Musikertyp festlegen: er ist Expressionist in seiner leidenschaftlichen Art, dem Dichter Phase auf Phase zu folgen, aber er bleibt dabei stets auch der gute Musiker: seine Kakophonien verraten sich sofort als bloße Durchgangsharmonien, seine extrem geartete Dynamik spiegelt seinen Gefühlsenthusiasmus aufrichtig wider; mehr zerklüftet erscheint M. Brand in seinen Klavierstücken und Liedern; ein ganz Eigener besonders im malerischen Sinn ist Bernhard Paumgartner: er nennt seine Lieder Sänge der Landschaft und bestrebt sich, die feinen Uebergänge in der Naturstimmung musikalisch zu malen, ist also ein Pleinairist der Musikpalette; recht wenig innerlich gereift ist noch J. Thaller, während Felix Petyrek, wie angedeutet, unstreitig schon eine gewisse Führerschaft für sich beanspruchen darf, sowohl als Lyriker wie als Klavierist. Die glückliche Jugend hatte prächtige Interpretinnen gefunden in Frau Mihacsek und in der Polin Wanda Cor.

Das eigentlich festliche Ereignis dieser Wochen bildete diesmal die Grundsteinlegung des Festspielhauses im Hellbrunner Schloßpark am 19. August. Der Berliner Architekt Hans Pölzig hat hier etwas, zwar an antike Vorbilder Angelehntes, aber doch ganz eigenartig neu Gestaltetes geschaffen, er hat ein Amphitheater erdacht, das der Sprechbühne sich ebenso sicher anzupassen vermag wie der Oper und das auch für große chorische Musikaufführungen mit Nutzen verwendet werden kann (durch Einbeziehung von Galerien, Logen usw.). Ueber Mozart weit hinausweisend soll das etwa 3000 Personen fassende Haus gewissermaßen übernational sein; es wird in erster Linie der deutschen Kunst dienen, aber auch sonst allem wahrhaft Schöpferischen die Tore öffnen! Salzburgs Tradition zu wahren, seine religiös-mystische Romantik zu betonen, das war auch Hofmannsthals Streben, als er in dem „Salzburger Großen Welttheater" in der Collegienkirche eine mittelalterlich formulierte, aber ganz modern gesehene Anklagetragödie gegen den Umsturzwahn unserer Tage schrieb. Einar Nilson, der sehr begabte Norweger und Max Reinhardts musikalischer Beistand, hat eine Musik dazu geschrieben, die sich von bloß deskriptiven Aeußerlichkeiten fast durchweg fernhält und die manches sehr gut Gelungene (u. a. die packenden Totentanzszenen) enthält. Anna Bahr-Mildenburg als Frau Welt zeigte, daß sie ihre Stimme noch immer meistert. ... Hoffen wir, daß Salzburg auch nächstes Jahr wieder Feste feiern kann.

Dr. Arthur Neisser.

Musikfest zeitgenössischer Meister in Bad Elster.

Alles fließt!" Auch in der Musik ist seit langem das Bestreben bemerkbar, mit den Jahrhunderte alten Formen zu brechen und „Neue Bahnen", die einst ein Robert Schumann für den jungen Brahms ankündigte, zu finden. Daß das nicht ohne Reibungen und ohne harte Kämpfe abgehen kann, beweist u. a. der Schrift-Streit zwischen Hans Pfitzner und Paul Bekker. Ebenso selbstverständlich ist es, daß unter den Stürmern und Drängern, die eine „Ich"-Kunst für sich in Anspruch nehmen, viele über das Ziel hinausschießen und in ihrer „Nur Klang"-Sucht vergessen, daß man nicht ungestraft an den ewigen Gesetzen der Aesthetik rütteln darf, und daß das Dichterwort von der „Seele Polyhymnias" nie und nimmer seine Kraft verliert. Immerhin, auch das besteht zu Recht: Ausschließlich der Meister „kann die Form zerbrechen".

Kurkapellmeister Wolfgang Retslag hatte für seine drei Abende zeitgenössischer Musik im schönen Festsaale des Kurhauses eine Auswahl getroffen, mit der die Musikfreunde einverstanden sein können. Daß in die Vortragsordnungen auch Tondichter einbezogen waren, die nicht mehr unter uns weilen, hatte seinen guten Grund, weil ihre Schöpfungen noch für lange Zeit richtunggebend sein werden. Statt der allbekannten „Donna-Diana"-Ouvertüre wäre ein anderes Werk des „Blaubart"-Komponisten J. N. v. Reznicek am Platze gewesen. Hingegen begrüßte man mit Freuden die (nachgelassene) Serenade für 12 Blasinstrumente von dem verstorbenen Meininger Kapellmeister Wilhelm Berger. Es ist eine feinsinnige Arbeit, klar im Aufbau, instrumentgerecht gesetzt und reizvoll in der Farbenmischung. Hier konnten Dirigent und Ausführende sich mit besonderer Liebe in die nachklassisch anmutenden fünf Bilder versenken und mit liebevoller Sorgfalt eine fast restlose Ausdeutung geben. Hoffentlich wird diese Serenade, die seltsamerweise noch nicht gedruckt ist, bald weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Den schwungvollen Walzer aus der Pantomime „Schleier der Pierrette" von Ernst v. Dohnanyi hörte man gern wieder, obwohl er nicht ganz in den Rahmen des Programms paßte. Um so stärker fesselte die „Italienische Serenade" von Hugo Wolf. Das „Weltkind" des ersten Abends kam zuletzt zum Worte: Josef Gustav Mraczek; der in Dresden lebende Brünner Komponist hat Wertvolleres geschaffen, als die sieben orientalischen Skizzen für Kammerorchester. Er zählt zu den „Neutönern", erzielt aber trotz dem expressionistischen Drum und Dran verschiedener Musikgeräusche" seine tiefgehendsten Wirkungen mit impressionistischen Mitteln. Wer einzelne dieser Skizzen bei den Tanzabenden Mary Wigmanns und ihrer Schülerinnen kennen gelernt hat, weiß, was damit gemeint ist. — Der zweite Abend brachte zunächst die Suite aus der Szenenmusik zum „Bürger als Edelmann" von Richard Strauß. Es sind Leckerbissen, deren Klangpoesie mit ihren tausendfachen Lichtbrechungen nur demjenigen voll offenbar wird, der Molière's Stück genau kennt. (Man denke nur an die Diner-Szene!) Der Aufführung im Kursaale hatte Kapellmeister Retslag eine fleißige Vorbereitung angedeihen lassen, und die Wiedergabe durch die leistungsfähigen Solomitglieder des Orchesters (darunter Konzertmeister Schuller am ersten Violinpulte und die beiden Kurtheaterkapellmeister Hirsch am Flügel und Sachse am Harmonium und an der Celesta) war hohen Lobes wert. Kleine Unebenheiten nahm man im Hinblick auf das hochgelungene Ganze willig in den Kauf. Die einsätzige Kammersinfonie für 24 Soloinstrumente von Franz Schreker (Berlin) verzichtet nicht ganz auf die überlieferten Formen. Man kann leicht die einzelnen Teile unterscheiden. Den Erfolg an dem flimmernden Spiel süßlicher Finessen, das trotzdem auf weite Strecken mit harmonischen Härten arbeitet, entscheidet der wundervolle Aufschwung gegen das Ende hin. Dieser Schluß erinnert in manchen Punkten an das erste und wertvollste Bühnenwerk des Komponisten „Der ferne Klang". Erich Wolfgang Korngold, der junge Schöpfer der „Toten Stadt", gibt auch mit der Musik zu Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um nichts" eine prächtige Talentprobe ab. Von den fünf geschlossenen Abteilungen der „Suite für Kammerorchester" ragen „Mädchen im Brautgemach" und das „Intermezzo" (Gartenszene) durch ihre wirkungssichere Tonmalerei und die feine Stimmführung hervor. Nicht minder zünden der „Marsch der Wache" und „Hornpipe". Für den zweiten Abend hatte eine Gesangssolistin mit neuzeitlichen Orchesterliedern von Marx, Dr. Haas oder Erdmann die Einförmigkeit der Veranstaltung wesentlich gemildert. Und Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht?" — Der dritte Abend wurde mit Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama" eingeleitet. Es „tristanisiert" stellenweise in dieser von Leidenschaft und Bewegung erfüllten Arbeit. Als Konzertstück spricht die Ouvertüre für des Berliner Tondichters Gestaltungskraft und Formtalent. In der „Romantischen Suite" von Max Reger (nach drei Dichtungen Eichendorffs) schimmert und schillert es von Naturstimmungen in neuzeitlichem Kolorit. Daß Reger nicht nur ein Maler sondern auch ein sorgsamer Zeichner war, wird in der „Romantischen Suite" allenthalben offenbar. Die Wiedergabe dieses musikalischen „Triptychons" war eine besonders gute Leistung des Kapellmeisters Retslag und der durch Geraer Künstler auf etwa 70 Musiker verstärkten Kurkapelle. Zwischen den beiden Orchesterwerken stand das Klavierkonzert in B dur (Nr. 2) von Brahms. Der geschätzte Berliner

Pianist Viktor v. Frankenberg versenkte sich mit ganzer Kraft in das herrliche Werk und machte es in treffsicherer Ausdeutung (Technik und Anschlagskultur) zum Mittelpunkte des Schlußabends. Das **Andante** sprach in der eindringlichen Nachdichtung unmittelbar zum Herzen, der Schlußsatz krönte das Ganze in sieghafter Steigerung, und der Künstler wurde stürmisch gefeiert. Nach dem „**Andante**" ließ er auch den ausgezeichneten Solocellisten Genz an den Ehrungen teilnehmen. Und das mit Recht. Am letzten Abend war der Saal dicht gefüllt, ein Zeichen dafür, daß die Kurgäste von Bad Elster ihrem „Musikfest 1922" großes Interesse entgegenbrachten.

Prof. Heinr. Platzbecker (Dresden).

Musikbriefe

Breslau. Nächst dem Reger-Feste, über das hier besonders berichtet worden ist, gibt die Breslauer „Opernfrage" dem Musikchronisten den wichtigsten Stoff. Mit dem Stadttheater wird die Stadt von der nächsten Spielzeit ab viel weniger zu tun haben als bisher. Die neue Regierungsform wird der „gemeinwirtschaftliche Betrieb" sein. Mitglieder der städtischen Körperschaft, Abgeordnete des Vereins der Opernfreunde und der Direktor sollen den Verwaltungsrat bilden. Hoffentlich wird dieser Rat im Zeitalter der Räte nicht so ratlos sein wie die anderen. Die erste Aufgabe des neuen Verwaltungsrates muß die Beseitigung des alten Verwaltungsunrates sein. Bald wird die Aera Runge-Leß der Vergangenheit angehören. Dieses vom Intendanten Runge und vom Stadtrat Leß gemachte Zeitalter war weder ein goldenes noch ein silbernes oder eisernes, sondern ein blechernes. Das hier seit neun Jahren bestehende Intendanzsystem hört auf: Herr Runge verläßt seinen hiesigen Posten, obwohl sein Vertrag noch so lange läuft, wie er bereits gelaufen ist. Mit der Minderheit von einer Stimme unterlag er in der engeren Wahl gegen Herrn Tietjen, den Direktor der vereinigten Theater von Trier und Saarbrücken. Ich weiß von ihm nicht mehr zu sagen als die Theaterauguren in den hiesigen Tageszeitungen. Er ist musikalisch und bühnentechnisch sachverständig, Kapellmeister und Spielleiter; und er war Schüler von Nikisch. Es spricht natürlich nicht gegen ihn, daß „man" ihn hier und in der großen Theaterwelt nicht kennt. Wer wußte in Trier, Saarbrücken, Aachen oder Duisburg etwas von Delia Reinhardt, als sie bei uns Pamina und Agathe war? Nicht selten sind die Besten die, von denen man am wenigsten spricht. Möge das eine gute Vorbedeutung für Tietjens hiesige Amtsführung sein! In seinen alten Wirkungskreisen wird sein Abgang nach Breslau sehr bedauert, während man hier Herrn Runge keine Träne nachweint — wenigstens keine Trauerträne. Seit Neujahr hat das noch immer nicht ausgerungene Rungesche Opernhaus wenigstens zwei „Taten" vollbracht: die Aufführung der „Toten Stadt" und eine geschmackvolle Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" mit Wiederherstellung der Seccorezitative. Korngolds Oper, bei deren zweiter Wiedergabe der Komponist den Dirigentenstab führte, erschien als ein schwaches Werk in einer schwachen Darbietung. Für den Geist der Mann- und Frauschaft des Herrn Runge ist es bezeichnend, daß Frau Ruhmer-Ulbrich, der man übrigens künstlerische Vorzüge nachrühmen kann, kurz vor der Aufführung die bereits übernommene Partie der Marietta ablehnte. Infolgedessen mußte jedesmal, wenn die tote Stadt lebendig werden sollte, die Berliner Sopranistin Sellin mit dem zu leichten Gepäck ihrer musikdramatischen Kunst nach Breslau reisen. Es ist also mancherlei Sensationelles und Aergerliches, doch wenig künstlerisch Bemerkenswertes zu melden. Wenn ich noch erwähne, daß sich die „Entführung" und der „Zigeunerbaron" im Spielplan wieder eingestellt haben, so ist das Chronistenregister schon beendet; alles übrige ist ein Sündenregister. Reicher an Licht ist die Konzertchronik. Die Darbietungen der zweiten Spielzeithälfte im Orchesterverein standen hinter denen der ersten Abteilung etwas zurück. Mehrere Versprechen wurden nicht erfüllt. Nur angekündigt, aber nicht aufgeführt wurden je eine Symphonie von Bruckner, Mahler und Straeßer, die Symphonischen Variationen von Dvorak und die ebenfalls mit dem Reiz der Neuheit lockenden Werke von Skrijabin und Strawinski. Der Besuch war immer stark und das ist dem schwer um seine Existenz ringenden Verein um so mehr zu gönnen, als er der Mittelpunkt des Breslauer Musikkreises ist. Prof. Dr. Dohrn bescherte uns in der Zeit nach Weihnachten zwei Neuheiten: die eine Charakteristik E. T. A. Hoffmanns zum größeren Teil mit Erfolg versuchende „phantastische Ouvertüre" von Otto Besch und die Orchestersuite aus der Straußschen Musik zum „Bürger als Edelmann". Mit der Singakademie brachte er Händels „Acis und Galathea" in der Chrysanderschen Bearbeitung heraus. In den Spielplan der „volkstümlichen Symphoniekonzerte" nimmt Herr Behr jetzt auch moderne Werke auf: seine Hörer leisteten ihm auch bei der Ballettsuite von Reger und der „Heiteren Serenade" von Haas gern Folge. Dem Rückblick auf die zweite Hälfte der Kammermusikabende des Orchestervereins bieten sich keine interessanten Aussichtspunkte; auch das Interesse des Publikums hat seit Wittenbergs Abgang nachgelassen. Das von der hiesigen Pianistin Hirsch-Kauffmann und den Dresdener Professoren Bärtich und Wille gebildete Trio wich durch die Vorträge von Rachmaninows allzu sehr „elegischem Trio" und Emil Bohnkes Opus 5, das reif und gediegen, aber durch das Vorbild Brahms etwas an der selbständigen Entfaltung gehemmt ist, von den ausgefahrenen Wegen erfreulicherweise ab.

Zur Gründung von Orchestermusikerschulen fand unter dem Namen „Musiker-Opfertag" ein Konzert statt, das den Riesenapparat von etwa 200 Instrumenten in Bewegung setzte. Prof. Dohrn dirigierte die erste Symphonie von Brahms, Operndirektor Prüwer den „Don Juan" von Strauß und das Vorspiel zum „Holländer". Der Symphonie kam die gesteigerte Klangenergie oft gut zustatten, aber bei der Wiedergabe der anderen beiden Werke erkannte man fast nur die ästhetischen Mängel des sensationellen Mammutorchesters. Die imposante äußere Wirkung war kein Ersatz dafür, was im einzelnen an Feinheit verloren ging. Mit unserem verstärkten Symphonieorchester konzertierte Weingartner und fand starken, berechtigten Beifall. Nicht berechtigt war der Begeisterungstaumel der Hörer des Klavierabends von d'Albert. Es war einmal ein großer Pianist, der hieß Eugen d'Albert; zuweilen, wenn er Lust und Zeit hat, ist er's auch jetzt noch, diesmal aber war er's gewiß nicht. Bertram und Pembaur waren wieder Vertreter der reinen, großen Klavierkunst, während Linz den außerordentlichen Eindruck, den er hier im vorigen Jahre machte, dieses Mal nicht erreichte. Auch drei Geiger seien genannt. Boris Schwarz, in der Erscheinung und der Kunstausübung glücklicherweise noch ein echter, rechter Junge, hat eine frühreife Technik und eine unverbildet natürliche, doch gemäß seinen fünfzehn Jahren noch nicht reife Vortragsart. Den jungen Engländer Abkov hält die britische Kühle noch von der Vollendung zurück. Mischa Elman ist zur Meisterschaft gelangt. Georg Liebling, „Kammervirtuos aus München", hatte an der von Breslau nach Berlin übergesiedelten Sopranistin Marcella Röseler eine gute Vermittlerin seiner virtuosen, aber von phrasenhaften Perioden nicht freien Lyrik, und Herr Liebling selbst machte einige seiner Klavierstücke zu Lieblingsstücken des Publikums. Auch Walter Zachert, Flötist im Stadttheaterorchester, hier schon mehrmals als Komponist hervorgetreten, kam als Lyriker zur Geltung. Man erkannte ihn dabei als einen nach- und vordenkenden Musiker, besonders bei der Wahl und der reichen tonmalerischen Ausbeutung der Verse. Durch das Uebergewicht des Intellektes wird zuweilen die Empfindung gehemmt. Wieder hielt der Unterzeichnete in den beiden Musikquartalen Vorträge mit Demonstrationen zur Einführung in die wichtigsten Konzerte. Sein junger Schüler Martin Pistreich war ihm ein wertvoller, mit allgemeinem Beifall belohnter Mitarbeiter.

Dr. Paul Riesenfeld.

*

Dresden. Viel Wandervögel des Podiums flattern herbei, von weither. Man weiß nicht immer, weß „Nam' und Art". Die meisten kommen aus „Valutanien", d. h. aus einem Lande, dessen Währung sie bei einem Besitz von nur wenigen hundert Silberlingen in den Stand setzt, fast kostenlos in den Hauptstädten unseres immer mehr verarmenden Vaterlandes Konzerte zu veranstalten. Manche, die da auftauchen und wieder verschwinden, sind noch unfertig in ihren Leistungen. Doch freut man sich auch dieser oder jener neuen talentvollen Bekanntschaft, besonders wenn sie in Dresden seßhaft zu werden scheint. Wilhelmine Hagbod Petersen (Kopenhagen) sang mit dem Philharmonischen Orchester unter Edwin Lindners Leitung mehrere Opernarien und Lieder. Eine wohlklingende, locker sitzende Sopranstimme von starker Leuchtkraft! Feingeschliffene Koloraturfertigkeit und klare Wortbehandlung sind der Sängerin eigen. Diese Vorzüge wurden bei den Arien „Ich grausam" (Don Juan), „Teurer Name" (Rigoletto) und „Titania" (Mignon) besonders offenbar. Bei der Wiederholung des letztgenannten Virtuosenstückes fiel die keineswegs schallplattengemäße Ausführung angenehm auf. Sie war, um mit Hans Sachs zu reden „ähnlich, doch nicht gleich". In dänischer Sprache bot die Sängerin das reizvolle Lied von der weißen Blume aus der 1898 in Kopenhagen uraufgeführten Oper „Vifandaka" von Alfred Tofft (geb. 1865). Daß Frl. Petersen auch die deutsche Sprache gut beherrscht, zeigte die schnelle Uebernahme der Sopranpartie bei der Dresdner Erstaufführung des Oratoriums „Der verlorene Sohn" von Richard Stöhr (Wien), trotz einer stimmlichen Indisposition. Des weiteren sprang die Künstlerin, hier allerdings mit ihren Primadonnen-Zieraten (siehe oben) beim Konzert des „Männergesangvereins" in letzter Stunde schlagfertig ein. Bleibt schließlich nur noch ein Gastspiel in der Staatsoper, um die Nordländerin vermutlich dauernd an unsere Stadt zu fesseln. — Der Beethoven-Spieler Eugen Linz ist nach jahrelanger Abwesenheit wieder bei uns eingekehrt. Diesmal vermittelte er als Hauptwerk des Abends die 33 Diabelli-Variationen seines Meisters in ganz hervorragender Ausdeutung. Umrahmt wurde dieses „Kompendium der Klavierliteratur" von der f moll-Sonate von Brahms und der (nachgelassenen) in A dur von Schubert. — Im Mozart-Verein brachte der neue, temperamentvolle und zielbewußte Dirigent Erich Schneider, der auch das Studentenorchester der Technischen Hochschule und den Händel-Verein aufwärtsführt, die Fuge in c moll und ein Adagio von Mozart sowie Bachs 3. Brandenburgisches Konzert für Streichinstrumente in klangschöner Ausführung. Clara Pachaly sang mit ihrer sympathischen Altstimme drei Opernarien von Händel und das köstliche Lied von Gluck „Einem Bach, der fließt" aus „Pilgrim von Mekka" (ursprünglich für Baß gesetzt mit Hoboen statt Flöten). Hans Schrader, Mitglied des Mozart-Vereins, spielte sicher und stilgerecht das 2. Cellokonzert in D dur von Haydn, das (nach Prof. Dr. E. Lewickys Bemerkung im Programm) für uns Lebende zur Uraufführung gelangte. Dieser Erstaufführung dürften viele andere folgen, schon der ausdrucksreiche Gesang des Adagio rechtfertigt sie. — Pianist Paul Aron schloß die

drei Veranstaltungen im Dienste neuzeitlicher unbekannter Tonwerke mit einem „Jung-Dresden" gewidmeten Sonntagnachmittag ab. Die Eindrücke erreichten nicht ganz die Höhe der früheren Darbietungen, über die schon berichtet wurde. Hermann Baum greift nach den Sternen, vorläufig erscheint er noch zu sehr in „Tristan"-Abhängigkeit — verankert. Die Lieder leiden an der Begleitung, die sich mit dem „Selbstwillen" eines Klavierstückes breit macht. Bewußteren Zielen schreitet schon F. G. Vollmöller zu; seine Lieder nehmen auch auf eine maßvolle Zeichnung der gesanglichen Linie Bedacht. Frau Dirmoser-Döscher stellte sich mit ihrer wohlgebildeten Stimme und ihrer ganzen Ausdruckskraft in den Dienst der Neuheiten. Eine Klaviersonate von Friedrich Johann litt vor allem unter uferloser Länge, sodann unter der Zwiespältigkeit des „Neuseinwollens" und des „Vom-Alten-nicht-los-kommen-Könnens". Man vermag die Geschraubtheit weiter Strecken nicht treffender zu kennzeichnen. Paul Arons Verdienst wird durch diese Bemerkungen selbstverständlich nicht geschmälert. — Das Striegler-Quartett machte seine Gemeinde am 3. Kammermusikabende mit einem in Dresden unbekannten Werke des Italieners Antonio Scontrino (Florenz) bekannt. Die beiden ersten Sätze fesseln ungemein, die beiden letzten leben mehr von der Wiederholung des früher Gesagten, und der Schluß fällt ab. — Den Namen Schuch brachten die beiden Töchter des unvergessenen Dresdner Generalmusikdirektors im Verein mit ihrem Bruder Hans zu Ehren. Viel Reiz boten die Duette von Liesel und Käthe von Schuch („Die Schwestern" von Brahms), doch auch einzeln hatten die Künstlerinnen großen Erfolg. Nicht minder der Cellist Hans von Schuch, früher Schüler Meister Georg Willes, der eine Händel-Sonate und kleinere Stücke tonschön spielte. Am Klavier: Karl Pembaur. — Für die Werke des frühverstorbenen Komponisten Paul Zuleger ward dessen Witwe, Frau Käthe Zuleger-Boesneck an einem „Zuleger-Abend", bei dem sie selbst den Klavierteil ausführte. Besonders die Gesänge für Alt ließen erkennen, was der Heimgegangene leisten konnte. Auch das Melodram „Der Todspieler" durfte als bemerkenswerte Talentprobe gelten. — Der Liederabend von Geta Migge war ebenfalls als eine begrüßenswerte Propaganda anzusprechen. Die Sängerin führte eine Liederfolge des 1915 im Weltkriege dahingerafften, vielversprechenden Tondichters Rudi Stephan in Dresden ein. Stephan knüpft in der Vertonung der Dichtungen von Gerda von Robertus an Hugo Wolf an, dessen Grundprinzipien ihm auch als Neutöner heilig waren. Ein treffendes Beispiel dafür ist die klangschöne Lyrik in „Ich will Dir singen ein Hohelied". — Das 8. Volkssymphoniekonzert leitete der Dresdner Musikschriftsteller Karl Johann Perl, der mit besonderer Wärme für den an der Staatsoper bisher arg vernachlässigten Hans Pfitzner eingetreten ist. Er brachte u. a. ein für die meisten Zuhörer unbekanntes Stück von musikgeschichtlicher Bedeutung, die Orpheus-Ouvertüre des Mannheimer Tonsetzers und Mozart-Freundes Cannabich, ferner die Linzer Symphonie in C dur und die allbekannte Es dur-Symphonie von Mozart selbst. Perl, der früher in verschiedenen Städten als Kapellmeister und Orchestergeiger gewirkt hat, legte den Schwerpunkt auf eine gehaltvolle, die zarten Stimmungen fein gestaltende Ausdeutung. Wenn man davon absieht, daß die modernen eigenen Klavierlieder Perls, die Frl. Stünzner (Staatsoper) klangschön und ausdrucksreich vermittelte, an sich in den Barockstil des Orchesterteiles nicht recht paßten, konnte man auch hier viel Schönes und Schätzenswertes finden. — Im Tonkünstlerverein nahm sich der 2. Aufführungsabend reichlich akademisch aus, so bei Zilchers langatmigem cis moll-Klavierquartett und bei Graeners Rhapsodie für Streichquartett, Klavier und Altstimme. Die Vertreterin der Altstimme behandelte zudem den Text derart, daß kaum ein Wort zu verstehen war. Hätte wenigstens die Rückseite des Programms diesen Text verzeichnet! Warum? Wieso? Die Wirkung verpuffte. Besser erging es einer Sonate für Klavier und Violine von Leo Weiner, nur wollte der ausgesprochene Tanzcharakter des Werkes nicht in den Rahmen eines der einst so „exklusiven" Aufführungsabende passen. Am Schlusse stand das Sextett (Klavier und Bläserquintett) von Theodor Blumer, das man schon in einem früheren Konzert gehört hat. Das Variationenwerk bedeutete den Erfolg der Veranstaltung. — Ungemein reizvolle Eindrücke schuf die Frankfurter Madrigalvereinigung im Logensaale. Den kleinen Sängerkreis (gemischtes Doppelquartett) unter Leitung Margarete Dessoffs zeichnet hohe Gesangs- und Vortragskultur aus. Das ward bei bekannten Werken von Haßler (Tanzlied), Lasso (Echolied) usw. offenbar, mehr noch bei dem „Lustigen Liedlein" des Nürnbergers Hans Chr. Haiden (17. Jahrhundert). Mit dieser der Vergessenheit entrissenen Kostbarkeit erzielten die Gäste einen richtigen Treffer. — Im letzten Volkssymphoniekonzert trat als Wunderknabe der 14jährige Gerhart Münch mit Liszt Klavierkonzert in A dur, das er schon in einer Konservatoriumsprüfung gespielt, erstmalig an die breite Oeffentlichkeit. Er ist unter der sorgsamen Schulung seines Vaters aufgewachsen und gab sich im allgemeinen als frischer Junge. Was soll man aber zu dem von ihm gewählten Werke sagen, das höchstes technisches Können und pianistische Vollblutreife erfordert? Noch dazu in einem Volkssymphoniekonzert. Ein Werk von Mozart wäre wohl das Gegebene gewesen, auch Karl Reineckes fis moll-Konzert wäre in Frage gekommen. Der Beifall hätte zweifellos für die sich im übrigen wacker durch alle Schwierigkeiten durcharbeitenden Händchen den gleichen Stärkegrad behalten. Hier mußten sie freilich oft mit aller Kraft gegen die Tonwogen des Orchesters ankämpfen. Soll man da nach der Polizei rufen? Es gibt eine Sipo, Schupo und Lapo, aber keine Musipo, die Konservatoriumszöglinge bei der Wahl ihrer Prüfungswerke vor „Ueber unsere Kraft"-Stücken bewahrt und gleichzeitig der Gefahr begegnet, daß ein öffentliches Auftreten nur in den einer gedeihlichen Entwicklung entsprechenden Zeitabständen erfolgen darf, besonders im Falle Gerhart Münch, wo es sich um ein hervorragendes Klaviertalent handelt.

Prof. H. Platzbecker.

*

Buenos Aires. II. Konzerte. Im Konzertsaal drängten sich die Erlebnisse. Wer nur einige der wichtigsten Ereignisse miterlebt hat, dem werden die sich ständig steigernden Siege der deutschen Künstler unvergeßlich bleiben. Der Höhepunkt lag in den ersten Konzerten des Wendling-Quartetts. Backhaus' Riesenerfolge (17 Konzerte allein in Buenos Aires!) bildeten die denkbar glanzvollste Einleitung dazu. Nikischs 15 Orchesterkonzerte den Ausklang. So verschob sich das Schwergewicht entgegen dem vorigen Jahre zur Kammermusik, die in ihrer reinen Form für Buenos Aires absolut neu war. Nie ist der Ankunft von Künstlern in Buenos Aires seitens des Impresarios und der konzerterfahrenen Kritiker mit so viel Pessimismus entgegengesehen worden, wie der des Wendling-Quartetts. Aber alle Prognosen waren falsch. Alle „Eingeweihten" hatten vorausgesagt, daß Beethovens Streichquartette ein musikalischer Leckerbissen für ein paar Gourmands werden, daß aber die große Masse, die ja in Buenos Aires nun einmal auf Solisten gedrillt sei, diesen Dingen keinen Geschmack abgewinnen würde. Das Gegenteil trat ein: die Konzerte des Wendling-Quartetts wurden zu Stunden andachtsvoller Hingabe und fast religiöser Ergriffenheit für weiteste Schichten der Gebildeten. Was die größten Namen des Konzertsaales, was die bedeutendsten Meister des Belcantos nicht vermochten, das Wendling-Quartett brachte es fertig: es füllte die Konzertsäle, es eroberte sich nicht nur die Zuneigung des an sich so beifallfreudigen Publikums von Buenos Aires, sondern sein Erfolg wurde zur Sensation. Das reine Können und das bewußt Antivirtuose an diesen vier Stuttgarter Künstlern war absolut neu, völlig unfaßbar für unser Publikum, das einen prachtvollen Instinkt für alles wirklich Große besitzt. Man muß sich natürlich hüten, diese ungeheure Begeisterung als Ausfluß tieferen, inneren Verständnisses zu deuten. Das ist bei der Jugendlichkeit und Traditionslosigkeit unserer musikalischen Kultur ausgeschlossen. Aber echte, hohe, reine Kunst, bar aller Eigenschmeichelei, sprach sich auf Augenblicke wuchtig aus und wurde auf Augenblicke verstanden — ein Funken des Menschlichen, des instinktiven Verstehens, loderte in jedem dieser ersten Konzerte auf. Wenn Kunst etwas ist, das keinerlei Voraussetzungen, keinerlei „Verständnis" fordert, sondern einfach gefühlt werden muß —, hier ward's Wirklichkeit und Erlebnis ganzer Massen. Die Seelensprache der großen deutschen Klassiker und Romantiker wird kaum so elementar und hemmungslos in den Boden eines fremden Volkstums eingedrungen sein, wie in den Darbietungen der Wendlings in Buenos Aires. Das Quartett erschloß für Buenos Aires den Geist der Kammermusik. Es wird hier in der Geschichte dieses speziellen Zweiges musikalischer Betätigung für Buenos Aires etwa denselben Rang einnehmen, den Weingartner und Richard Strauß in der Entwicklung der Orchesterkonzerte bereits besitzen. An Arbeitsfreudigkeit und scheinbar unerschöpflicher Vielseitigkeit kann es den Vergleich von diesen beiden Heroen wohl aufnehmen. Allerdings muß zugegeben werden, daß infolge Ueberanstrengung (über 30 Konzerte in 60 Tagen) die Qualität zuletzt hinter der Quantität des Gebotenen zurückstand und daß die vier Künstler ein regelrechtes Opfer ihres Impresarios wurden. Das Herunterspielen einer so großen Zahl von Konzerten in so kurzer Zeit bringt natürlich auch bei den stärksten künstlerischen Individualitäten allerhand Mißstände mit sich und im Zusammenhang mit der unwürdigen Bezahlung (800 Peseten spanisch pro Abend für das ganze Quartett) waren gerade die Konzerte des Wendling-Quartetts ein rechtes Beispiel für alle Licht- und Schattenseiten unserer Musikpflege. In Europa würde es jeder Künstler als eine Zumutung abweisen, zu entsprechend niedrigen Honoraren zu spielen. Jedenfalls sollte kein deutscher Künstler einen anderen Kontrakt als in argentinischer Währung für Buenos Aires abschließen. — Bei Wilhelm Backhaus lagen die Verhältnisse ähnlich. Seine innerlich ungeheuer reich veranlagte Persönlichkeit, und die tiefe Vergeistigung, die gegen früher unbedingt eingetreten ist, die kraftvoll männliche Art seines Spieles und seiner künstlerischen Gesamtauffassung machten ihn zu einem Prototyp deutschen Künstlertums. Sein erstes Konzert schon war ein voller Sieg, dem die deutsche Kolonie allerdings in merkwürdiger Zurückhaltung folgte, um schließlich doch in der Folgezeit sich willig fortreißen zu lassen. Das beste Charakteristikum seiner künstlerischen Physiognomie ist die Zurückdrängung der eigenen Persönlichkeit, die strengste Unterordnung unter das Werk. Es war kein Zufall, daß Ignaz Friedmans vollkommen subjektive, das liebe Ich geistreichelnd in den Vordergrund drängende Art demgegenüber völlig abfiel. Artur Nikisch, der so unvermutet Verstorbene, konnte nicht voll zur Wirkung kommen. Das lag vor allem am Programm. Man hatte nach Richard Strauß mehr moderne symphonische Musik erwartet, Brahms, Bruckner, Mahler, vielleicht auch Schreker, Korngold u. a. Statt dessen bekamen wir hauptsächlich Wiederholungen dessen, womit Weingartner und Richard Strauß das Publikum schon bekannt gemacht hatten. Es wäre für die Weiterentwicklung unseres musikalischen Lebens von größter Bedeutung gewesen, einmal über die Bruchstücke aus Richard Wagners Musikdramen im Konzertsaal hinauszukommen. Eine Tat war die Aufführung der Brahmsschen c moll-Symphonie (für Buenos Aires neu!), eine Tat insofern, als dadurch der Blickpunkt auf das hier noch völlig unerschlossene Gebiet

der neuromantischen Symphonik gerichtet wurde. Aber gleichzeitig offenbarte diese Leistung die Schwächen und Mängel des Colon-Orchesters in erschreckender Klarheit. Nur die Holzbläser gingen mit Ehren aus dem Kampfe hervor. Nikisch braucht, um die Feinheiten seines subtilen Klangsinnes einigermaßen entfalten zu können, ein Orchester, das „von alleine" geht. Er ist niemals ein Orchesterinstruktor gewesen, so wie es Hans von Bülow war. Seine besondere Veranlagung bestand von jeher darin, das Alleräußerste an dynamischen Finessen aus dem Klangkörper herauszuziehen. Die freie, nur auf geheimnisvollste Suggestivkräfte gestützte Dirigiergeste Nikischs muß ein Orchester, dessen bessere Seite an und für sich nicht das Gefühl für Rhythmik ist, wenn nicht gerade verwirren, so doch immer in gewisser Unsicherheit lassen. Auch in Beethovens „Siebenter" gab's manch böse Stelle. Wenn sie meist glücklich überwunden wurden, so lag das eben an der fast magnetischen Ausstrahlung des großen Dirigenten selbst, dem allerdings diese Aufführungen nach seinem eigenen Zeugnis fast übermenschliche Anstrengungen kosteten. Immerhin gab es Episoden von berauschender Farbenpracht, von allerhöchster künstlerischer Inspiration. Und das Uebrige? Die Hochflut der anderen Konzerte, die wieder trotz aller Wirtschaftskrisen über Buenos Aires niederging und fast Abend für Abend zum Besuche zwang? Nur wenige Namen sind würdig in so illustrer Gesellschaft genannt zu werden, wie sie eben in kritischer Abwägung am geistigen Auge vorüberzog: Franz von Vecsey, bisweilen übernervös, bisweilen hinreißend durch ein jäh aufflackerndes Künstlertum. 1920 waren seine Konzerte überfüllt, das Publikum stürmte geradezu das „Coliseo", wo der Ton seiner Stradivarius wie aus überweltlichen Sphären klang; 1921 gähnende Leere des Hauses, als wäre er ein völlig Unbekannter. Franz von Vecsey war außer Mode gekommen, das läßt sich nicht bezweifeln. Ein eklatanter Beweis für die Unreife und Launenhaftigkeit unseres Konzertpublikums. Dann der schöne Liederabend Hedwig Francillo-Kauffmanns. Die erste große Begeisterung für das deutsche Lied; ein sehr ungünstig placierter, aber turmhoch über den üblichen Durchschnitt hinausragender Klavierabend Maria Carreras, der großen Deutschenfreundin, aus innerer Bestimmung, das vielversprechende Talent Paquita Madrigueras, der jungen feinkultivierten spanischen Pianistin und Granados-Schülerin, die lobenswerte Tat, die das einheimische Diapasonquartett mit der bisher noch nicht zum Abschluß gebrachten zyklischen Aufführung sämtlicher Beethovenscher Streichquartette zu vollbringen im Begriff ist. Bleibt noch die „Singakademie", unsere deutsche einen schweren Existenzkampf kämpfende Chorvereinigung. Leider sind die Erwartungen von ihrem Aufschwung, das heißt von größerer Beteiligung der deutschen Kolonie, nicht erfüllt worden. Noch immer harrt das kleine, tapfere Häuflein aus und strebt mutig nach vorn! Der künstlerische Entwicklungsgang der Singakademie verlief im Zickzack. Von der „Schönen Melusine" Hoffmanns, einem recht mittelmäßigen Erzeugnis unserer Chorliteratur, zu Brahms' „Naenie" und Haydns „Jahreszeiten". Bruchs „Schön Ellen", trivial wie ein Männerchorwerk, war unnötig verschwendete Mühe der Einstudierung. Nach diesem allzuradikalen Ausschlagen des Pendels von rechts nach links erfolgte im dritten Konzert die rechte Mitte, die Selbsterkenntnis. Die Vernunft siegte. Das zunächst erreichbare Ziel der Singakademie wird die Pflege einfacher, volkstümlicher, aber musikalisch wertvoller Chorliteratur bleiben. Daher war das letzte Konzert mit Brahms' wundervollen Liebeswalzern in Chorbesetzung neben Schumanns „Zigeunerleben" und sonstigen kleineren Chören der vorteilhafteste Eindruck, den die Vereinigung bisher bot. Der kleine Chor ist durch Dr. Pragers (früheren Dirigenten der Hamburger Volksoper) umsichtige, fürsorgliche Führung gut durchgebildet, verträgt aber stimmlich noch starke Aufbesserungen. Die Parallelfrage hierzu ist das Orchester der Singakademie. Dort war die Kühnheit, besser gesagt Vermessenheit, noch größer. Mit Richard Strauß' „Burleske" (!), auch mit Tschaikowskys diffizilem b moll-Konzert fängt man nicht an. Noch krasser blüht der Solistendilettantismus, besonders in der deutschen Kolonie. An anderen Orten der Welt fängt man beim Studium einer Sache mit den leichten Vorstufen, also von vorne an, in Buenos Aires mit dem Schwersten, von hinten. Mitglieder der Gesellschaft, die kaum erkennbare Spuren von Stimme, geschweige denn ein Fünkchen geistiger Reife besitzen, singen uns Brahms, Richard Strauß, Hugo Wolf u. a. vor und verlangen, großen Künstlern gleichgestellt und gleichgeachtet zu werden. Wie außerordentlich gefährlich solche Experimente für das Ansehen der deutschen Kunst in Argentinien sind, wird weiter unten ausgeführt werden.

* * *

Ein unbestrittener, schneller und leichter Triumpf, also der deutschen Musik, in seiner Unwiderstehlichkeit und imponierenden Wucht ohnegleichen, in keinem anderen Lande der Welt augenblicklich in diesen Dimensionen denkbar, nirgends sich zugleich mit so herzlichen Beweisen tiefgefühlter Sympathie für uns verknüpfend, dies bleibt als Gesamtresultat des Musikwinters 1921/22. Die Saat, welche Weingartner und Richard Strauß im vorigen Jahr ausstreuten, hat reichste Frucht getragen. Wir alle wissen, daß nichts für uns bessere Werbearbeit tun konnte, als dies offenbare Zeichen geistiger Ueberlegenheit. Welch unbesiegliches, unermeßliches Trotz- und Kraftgefühl, welch tiefen Trost zugleich spendet uns das Bewußtsein des Mitteilhabens, des Miterlebthabens dieses raschen Anlaufs zum Erfolg! Und doch drängt sich, im Augenblick der Freude, die Frage nach der Zukunft der deutschen Musik in Argentinien bang auf! Wird es ebenso leicht sein, das erreichte Niveau zu halten, den Sieg zu nutzen wie ihn zu erringen? Wer wird im nächsten Winter herüberkommen als Messias und Künder deutscher Musik? Leider müssen wir wiederum tatenlos zusehen, wen uns die eingesessenen „Unternehmer" bringen. Jeder, auch der Allergrößte, bedarf hier der „Lancierung". Die Erwartungen, die man an das Erscheinen jedes deutschen Musikers knüpft, gehen ins Phantastische. Daraus folgt zunächst, daß nur die wirklich „Auserlesenen" uns erwünscht sein können. Jeder deutsche Künstler, der nach Argentinien kommt, steht im allerschärfsten Lichtkegel denkbar höchster Ansprüche und bis ins Ungemessene gesteigerter Erwartungen. Wir müssen dafür sorgen, daß keine Enttäuschung Platz greift. Wir müssen zusehen, daß nur die Allergrößten, die im Zenit des Könnens Stehenden und zugleich auch starker physischer Anspannung Gewachsenen zu Gaste kommen. Wir sind kein Tummelplatz für Anfänger, für nicht ausgegorene Talente oder für überalterte, über den Höhepunkt des Könnens längst Hinausgekommene! Es geht um die Ehre und das Ansehen der deutschen Kunst, um ein Stück nationaler Würde! Jeder Deutsche, der in Argentinien öffentlich musiziert, wird nur allzuleicht als „halboffiziell", als eigens zu Propagandazwecken herübergesandt betrachtet. Es wird gerade von argentinischer Seite als selbstverständlich angenommen, daß wir nur die Auslese ins Ausland ziehen lassen. An jeden Einzelnen wird der allerstrengste Maßstab angelegt. Noch ein Punkt wirtschaftlicher Art liegt mir am Herzen: die Honorarfrage. Wir haben im vergangenen Winter Dinge erlebt, die die deutsche Oeffentlichkeit stark interessieren dürften. Die deutschen Künstler arbeiteten teilweise für Honorare, die nicht entfernt in Einklang zu bringen waren mit der künstlerischen Verehrung, die ihnen von allen Seiten entgegengebracht wurde. Backhaus spielt gegen ein Honorar von 400 Pesos m/n. für den Abend, Friedmann, der kaum beachtet wurde, für 650 Pesos m/n! Das Wendling-Quartett erhielt für jeden Abend, wie schon gesagt, 800 Pesetas spanisch, das sind für jedes Mitglied des Quartetts kaum 80 Pesos argentinisch für das Konzert! In Argentinien, wo das Geld ausschließlicher Maßstab geworden ist, wirkt dies entwürdigend. Natürlich verleitet heute das deutsche Valutaelend nur allzuleicht zum Abschluß solcher Kontrakte! Aber es muß mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß hierin auch für die deutsche Kunst eine große Gefahr liegt. Eine Art „Dumping"-System der im Ausland konzertierenden Künstler wäre für unser Ansehen katastrophal, denn dies würde bedeuten, daß der deutsche Künstler herüberkommt, weil er am billigsten arbeitet. Die deutschen Künstler sollten durch ihre Berufsorganisationen selbst dafür sorgen, daß dies nicht eintritt! Die deutsche Kunst ist ein Qualitätsfaktor, der nicht verschleudert werden darf! Johannes Franze.

Kurze Musikberichte

Aalen. In einer Zeit, in der die Provinzstädte mehr als je berufen sind, an Stelle der schwer zu erreichenden Großstädte gute Musik zu bieten, dürfte wohl auch das rege Musikleben eines Oberamtsstädtchens, sofern es bedeutsam genug ist, auf Interesse rechnen, nicht bloß in der Tageszeitung, sondern auch in den Spalten eines Fachblattes. Im verflossenen Konzertjahr wurden von der Vereinigung für klassische Musik (gemischter Chor) und dem Männerchor „Liederkranz" unter Leitung von F. W. Karl folgende Werke, teils mit auswärtigem, teils mit einheimischem Orchester geboten: ein Kantatenabend von J. S. Bach, ein Chor- und Orchesterkonzert mit Schumann (Konzertstück G dur), Wagner (Apotheose aus Meistersinger) und Karl (Männerchorballade, Kammersymphonie), ein Weihnachtskonzert mit Chören von Bach, Schubert, Reger. Im Februar wurde die „Schöpfung" von Haydn aufgeführt, am Karfreitag u. a. die Kreuzstabkantate von Bach, die vier ernsten Gesänge von Brahms, die Kantate „Meinen Jesum" von Max Reger, im Juni die Symphonie Nr. 12 von Haydn und h moll von Schubert, und des letzteren achtstimmigen Chor „Gesang der Geister". In drei historischen Orgelabenden mit Werken von Pachelbel, Buxtehude, Caldara, Bach, Händel, Liszt und Reger wurden für die Entwicklungslinie des Orgelstils wichtige Werke aufgeführt; Pergolesis „Stabat Mater" und Arien von Bach und Händel sowie Lieder von Cornelius, Wolf und Reger fügten sich dem Ganzen zwanglos ein. Daß neben größeren Werken die Kammermusik nicht zu kurz kam, versteht sich von selbst. Erwähnt sei die Nachtmusik von Mozart, das Brandenburgische Konzert D dur von Bach. Für Herbst ist die Aufführung des Requiems von Brahms geplant.

Besprechungen

Bücher.

Max Arend: Gluck. Schuster & Löffler, Berlin 1921.

Nun hat der emsige und rührige Gluck-Forscher, der eine Gesamtausgabe Glucks anregte, das Gluck-Jahrbuch begründete, in vielen Einzelarbeiten sich über den Meister äußerte (eine Sammlung von Aufsätzen im 21. Bande der Deutschen Musikbücherei von Gustav Bosse), die Summe seiner Forschungen in einem Lebensbilde Glucks

niedergelegt, das zum erstenmal über den Werdegang des Opernreformators aufklärt. Im geschichtlichen Eifer geht Arend sogar so weit, über die Opern, die heute lebendig sind, nur das Nötigste zu sagen, um für eine umfassende Darstellung alles dessen Raum zu gewinnen, was uns neu ist, was bisher nicht bekannt oder ungeklärt war. Die Wege der geschichtlichen Forschung hat Arend mit anerkanntem Erfolg betreten. Zugleich weist er andere besondere Pfade, auf denen neue Kunde erhofft wird; man sollte z. B. alle Hilfsmittel der Familienforschung aufbieten, um Näheres über Glucks Mutter zu erfahren. Ebenso ist rein musikgeschichtlich noch vieles aufzuhellen. Staunenswertes hat Arend selber geleistet. Das Wesen der neapolitanischen Oper, das Ziel der Gluckschen Reform, für deren Erfolg die Stoßkraft der persönlich gearteten Kunst das Entscheidende war, Glucks Vielseitigkeit innerhalb des Bühnengebietes, seine Verdienste um die komische Oper, um die szenische Tanzmusik, seine Lieder und Sonaten, zusamt den mannigfachen Wendungen seines Lebensweges, der ihn fast durch alle Länder und Stätten musikalischer Kultur führte: dies alles schildert uns das Buch in lebendiger, fesselnder Weise. Der Verfasser spannt seine ganze Kraft an, sich und uns in die Lage der Gleichzeitigkeit zu versetzen, um sozusagen mit den Ohren des 18. Jahrhunderts zu vernehmen und hören zu lassen, was an Gluck neu und überraschend war, worin seine verdienstliche Mehrung des Kunstgutes, seine Steigerung musikalischen Ausdrucks bestand. Daß er dabei seiner Begeisterung für den von ihm erkorenen Helden die Zügel schießen läßt, nehmen wir nicht übel. Nur manchmal leistet er sich des Guten zuviel, z. B. wenn er „durch Wagner zu Gluck" zurück ruft, wenn er zur Begründung an jener Stelle (S. 236) auch noch vorbringt, Wagner habe Gluck „geschmäht", so müssen wir ihm anheimstellen, dies aus Wagner-Lexikon oder Wagner-Enzyklopädie bündig zu belegen. Auch die ästhetischen Betrachtungen, die gelegentlich zum Vorschein kommen, wollen nicht immer einleuchten: so die Winke über den begrenzten Wert thematischer Arbeit. Wir sind überzeugt: hätte Gluck die von Haydn eroberte Ausdrucksweise des Orchesters mit fortbilden helfen, Arend wäre der erste, der seinem Gewaltigen auch hiefür den Lorbeer bereit hielte. Noch einige andere Bemerkungen mögen gestattet sein. Glucks Vorstellungen von den Aufgaben oder Möglichkeiten einer deutschen Nationaloper sind zwar bei den Beziehungen zu Klopstock, dessen Hermannsschlacht Gluck begeisterte, nicht unerwähnt geblieben, aber sie hätten, zumal heute, ein zusammenfassendes Kapitel verdient, in welchem auch die etwas überdeutsche Färbung zur Erörterung hätte kommen können, die der Weltmann zeitweilig annahm; Adolf Rapp erwähnt in der Geschichte des Deutschen Gedankens die Aeußerung von 1773, die im französischen Merkur den Unterschied von Nationalmusiken als lächerlich hinstellt. Ferner vermissen wir eine ästhetische Beurteilung der Antike, d. h. ihrer romanischen Auffassung im 18. Jahrhundert. Gewiß waren die Fürsten und Adligen damals keine „Trottel"; Fürst Lobkowitz, der den jungen Gluck beschützte, entspricht dem hohen Bilde, das der damalige österreichische Adel zeigt. Aber in der Auffassung des Griechentums, wie sie in der italienischen Oper maßgebend war, muß etwas nicht gestimmt haben, daß die griechischen Stoffe trotz Winkelmann, Lessing, Goethe nicht stichhielten. Anfechtbar ist Arends rein ästhetische Wertung des Kastratentums. Was noch die Anordnung und das Zustandekommen des Werkes betrifft: das Namensverzeichnis ist etwas dürftig ausgefallen; es sollte z. B. auch Kurth und Abert enthalten, mit denen sich Arend auseinandersetzt. Die Schwierigkeiten aber, mit denen der Verfasser zu ringen hatte, stellen sein Verdienst in helles Licht. Nur sollte er nicht ausschließlich den Krieg als „kulturfeindlich" bezeichnen; er gibt ja selber zu, wie arg einst die französische Revolution die Glucksche Ueberlieferung gestört habe, und was Arend von Braunschweig und Brüssel berichtet, fällt ja offenbar in Friedenszeit. Am 9. Juni 1920 erhielt der wackere Gelehrte durchs belgische Ministerium den friedfertigen Bescheid, das Brüsseler Konservatorium leihe nach Köln erst wieder, wenn Deutschland die Entschädigungen bezahlt habe.

*

Hermann Abert: Goethe und die Musik. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1922. In der Sammlung der Musikalischen Volksbücher, herausgegeben von Adolf Spemann.

Der bekannte, jetzt in Leipzig wirkende Musikgelehrte, dessen Mozart-Werk das von Jahn endgültig zu ersetzen bestimmt ist, legt uns hier einen vielerörterten Stoff in neuer Behandlung vor, die trotz allem, was schon über ihn geboten wurde, recht eigenartig wirkt und zu frischem Nachdenken anregt. Am ausführlichsten hat Wilhelm Bode, der Goethe-Kenner, das musikalische Verhalten des Dichters dargestellt. Die Teilnahme für das Lebensgeschichtliche ist jedoch bei Abert nur Ausgangspunkt für eine musikgeschichtliche Fragestellung; er untersucht, wie sich die verschiedenen Formen und Gattungen damaliger Tonkunst in Goethe gespiegelt haben. Als Mozart-Biograph beherrscht hier der Verfasser aufs gründlichste den gegebenen Stoff. Zu der Beleuchtung durch die Musikgeschichte kommt dann noch eine andere Farbe hinzu, die das Buch dadurch gewinnt, daß endlich einmal, statt Goethes Aussprüchen über Musik, statt Goethes Einfluß auf die Tonsetzer, wieder die umgekehrten Fragen auftauchen, wie die Tonkunst selber auf Goethes dichterisches Schaffen eingewirkt habe. Karl Reinhold Köstlin war durch seine Vielseitigkeit einer der ersten, die den Sinn für diese Fragestellung weckten, deren Ergiebigkeit Abert unter anderm in der Besprechung der Faust-Dichtung dartut. Seinen feinsinnigen Beobachtungen wird der Leser gespannt folgen. Man erkennt in seinem Innewerden der Beziehungen von Musik zu Sprache und dichterischer Form den Verfasser der „Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" wieder; denn auch im Griechischen hat die Tonkunst an Sprache und Sprachlichem ihren wirkenden Anteil. Goethe steht nun, was seine musikalische Natur anlangt, etwa in der Mitte zwischen Wilhelm v. Humboldt und Richard Wagner. Dieser beklagt gelegentlich (in den Briefen an Mathilde Wesendonck, S. 110, 125, 203), wie dem klassischen Weimar die Musik gefehlt habe. Hier und etwa an Chamberlains Goethe-Buch könnte man anknüpfen, wenn man Goethes Weiten und seine Grenzen, beides zu einem klar geschauten Gesamtbild verwerten wollte. Unwillkürlich wendet sich Abert auch nach dieser Richtung, wenn er an Goethe das Empfinden des 18. Jahrhunderts betont und den umstrittenen Zelter, der jedenfalls im Verhältnis zu Beethoven, Weber und Schubert erstickte, zu entlasten sucht. Dr. Grunsky (Stuttgart).

*

Der Freischütz, Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen. Herausgegeben von Felix Hasselberg. Dom Verlag, Berlin.

Der Theaterzettel zur Uraufführung des Freischütz trug den Vermerk, daß die Oper „zum Theil nach dem Volksmärchen: Der Freischütz" sei. Kind hatte, nachdem Weber für den Stoff durch Joh. August Apels Novelle in dessen mit Laun zusammen herausgegebenen „Gespensterbuch" (1810 bei Göschen in Leipzig) begeistert worden war, auf Anregung Webers hin das Textbuch unter starker Anlehnung an Apels Novelle ausgearbeitet. Apel selbst hat den Titel seiner Novelle mit dem Zusatz „Eine Volkssage" versehen. Die Geschichte von dem Jäger und den geheimnisvollen Freikugeln aber war nicht seine dichterische Erfindung, sondern stammte aus einem 1729 (und ff. Jahre) erschienenen Werk über das Geisterwesen: „Unterredungen von dem Reiche der Geister" und in der Geschichte von dem Kugelguß am Kreuzweg und dem vorbeiziehenden Geisterheer handelt es sich nicht um eine Volkssage, sondern — dies, wie Apels Anlehnung an das Geisterbuch nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst des Wiener Gelehrten H. Meynert (Das Urbild des „Freischütz" 1872) — um „aktenmäßige Auszüge aus den Protokollen eines Kriminalprozesses, der im Jahre 1710 in einer gewissen Stadt des Königreichs Böhmen" verhandelt worden war. In diesem Teil der „Unterredungen von dem Reiche der Geister" liegt also die literarische Quelle des Freischützstoffes, aus der Friedrich Kind mittelbar durch Apels Freischütznovelle schöpfte. Beide Quellen bringt der vorliegende Band des Dom Verlages zum Abdruck, dazu den vollständigen Text Kinds (in der 3. Auflage von 1823) und endlich, im Gegensatz zu den Quellen, als Abwasser: Grillparzers Parodie der Wolfsschlucht; ein kurzer und schmerzloser Anhang. Das ganz vortrefflich ausgestattete Buch schmücken Bilder von Kind und Apel sowie eine Anzahl Szenenbilder zum Freischütz nach Rambergs hübschen Zeichnungen (im Taschenbuch „Orphea" 1824). Ein Nachwort des Herausgebers macht mit der Geschichte der Quellen und den einzelnen Bearbeitern näher bekannt. Die Liebe zu Webers „Freischütz" wird lebhaftes Interesse für das anziehende Quellenwerk wecken, das ich aufrichtig empfehle. H. H.

*

Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik. Von Dr. J. Müller-Blattau. Verlag „Die Rheinbrücke". Bär & Bartosch, Freiburg i. B. 1922.

Ein Elsäßer führt uns in diesem Büchlein durch die reiche Musikgeschichte seines Heimatlandes und zeigt die bedeutende Rolle, die das Elsaß durch Jahrhunderte hindurch als Vermittler zwischen den west- und mitteleuropäischen Kulturländern gespielt hat. Zeigt, wie es diese Rolle nur spielen konnte in fester geistiger Verbindung mit seinem kulturellen Mutterboden, der deutschen Volksgemeinschaft; wie es sie verlor in der Zeit zwischen Napoleon und 1870, wo das elsässische Kunstleben sich nach Paris hin orientierte; wie es nach 1870 wieder anschließt an den lebendigen Strom der deutschen Kultur und eine Neubelebung des elsässischen Musiklebens, eine Wiederaufnahme seiner Vermittlermission einsetzt. In die Mahnung, das Elsaß nicht zu vergessen, es uns innerlich, geistig nahe zu halten, klingt die Darstellung aus. Abbildungen und drei wertvolle Notenbeilagen in sing- und spielfertiger Bearbeitung sind dem hübsch ausgestatteten Büchlein beigegeben. Dr. H. Erpf.



— Die **Max-Reger-Gesellschaft**, Ortsgruppe Stuttgart, veranstaltete einen dreitägigen Kammermusik-Zyklus mit Regerschen Werken unter Mitwirkung des Wendling-Quartetts, Max Pauers, Philipp Dreisbachs, Arno Landmanns, sowie Catharina und Paul Möckels. Zur Aufführung gelangten die Violinsonate c moll Op. 139, das Streichquartett Es dur Op. 109, das Streichsextett F dur Op. 118, das Klavierquartett d moll Op. 113, die Bach-Variationen für Klavier Op. 81, die Passacaglia für zwei Klaviere Op. 96, die Klarinettensonate B dur Op. 107, die Suite für Cello allein G dur Op. 131 c und Orgelwerke.

— In **Halle a. S.** ist für Anfang des nächsten Jahres eine **Max-Reger-Woche** zur Feier des 50. Geburtstages des Kompo-

nisten (geboren 19. März 1873) geplant. Veranstalter werden sein: der Händel-Verein, die Robert-Franz-Singakademie und die Philharmonie zu Halle, die sich zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen haben.

— Dem Direktorialausschuß der neugegründeten Heinrich-Schütz-Gesellschaft sind folgende Herren beigetreten: Generalmusikdirektor Fritz Busch (Dresden), Professor Dr. Adolf Chybinski (Lwow), Dr. Alfred Heuß (Leipzig), Professor Dr. Ilmari Krohn (Helsingfors), André Pirro (Paris), Romain Rolland (Neuville), Dr. D. F. Scheurleer (Haag), Professor Dr. Rudolf Schwartz (Leipzig), Professor Dr. Max Seiffert (Berlin), Geheimer Konsistorialrat D. F. Smend (Münster), Professor Dr. O. F. Spitta (Göttingen), Professor Dr. Johannes Wolf (Berlin) u. a.

— Aus Anlaß des 250jährigen Todestages von Heinrich Schütz wird Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) mit seinem Bach-Chor am Totensonntag die „Exequien", an Weihnachten „Historia von der Geburt Jesu Christi" und am Karfreitag die „Passion" zur Aufführung bringen.

— Siegmund von Hausegger ist bei seinem 50. Geburtstage von der Bayerischen Staatsregierung zum Präsidenten der Akademie der Tonkunst ernannt worden.

— Die Philharmonie in Halle a. S., welche auf zwei glänzende Konzertzeiten zurückblicken kann, wählte zu ihrem ständigen Dirigenten an Stelle von Kapellmeister Benno Plätz den Hofkapellmeister Dr. Georg Göhler. Als Gastdirigenten sind u. a. Abendroth, Busch und Furtwängler gewonnen.

— Das Stadttheater Halle a. S. gibt für die kommende Spielzeit ein recht verheißungsvolles Programm bekannt. Neben manchen bemerkenswerten Neueinstudierungen (u. a. Parsifal, Rienzi, Meistersinger, Königin von Saba, Prophet, Schmuck der Madonna) sind an Erstaufführungen vorgesehen: Webers „Die sieben Raben" in Mosers Bearbeitung mit der Euryanthe-Musik, Korngolds „Tote Stadt", Eberhardts „Der Halling", Kienzls „Kuhreigen", Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Schillings' „Mona Lisa", Schrekers „Der Schatzgräber", Tschaikowskys „Eugen Onegin".

— Die Frankfurter Oper wird in der kommenden Spielzeit folgende Uraufführungen bringen: Mussorgsky: „Die Fürstin Horansky", Ravel: „Spanische Stunde", Stravinsky: „Frühlingsfeier", Pick-Mangiagalli: „Su mitra", Bruno Hartl: „Der einzige Mann", Offenbach-Sternheim: „Blaubart". Als Erstaufführungen sind geplant: „Die Frau ohne Schatten", „Palestrina", Puccinis „Manon Lescaut", Janaceks „Jenufa". Neueinstudiert erscheinen: Bellini: „Norma", Humperdinck: „Die Königskinder", Lortzing: „Der Wildschütz", Mozart: „Cosi fan tutte", „Die Entführung", „Figaros Hochzeit", „Titus", Nicolai: „Die lustigen Weiber", Offenbach: „Die schöne Helena", Strauß: „Elektra".

— Von dem in Köln lebenden Komponisten Dr. Hermann Unger wird im nächsten Winter ein Orchesterwerk vom Symphonie-Orchester in Chicago aufgeführt werden. Es handelt sich um die drei Orchesterskizzen „Nacht", die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein beim Essener Tonkünstlerfest 1914 aus der Taufe gehoben, danach von Nikisch im Leipziger Gewandhaus, von Hausegger in Hamburg, von Busch in Aachen, Pfitzner in Straßburg, Panzner in Düsseldorf, Abendroth in Köln, in Berlin usw. aufgeführt wurden.

— Am 18. September findet in Gegenwart des deutschen Sängerbundes eine vollständige Aufführung der Minnelieder für Männerchor ohne Begleitung von Erwin Lendvai (Op. 21) durch den Erfurter Männergesang-Verein unter Leitung von Joseph Thienel statt.

— Ein neues Werk von Rudolf Peterka, von dessen Kompositionen namentlich das Klaviertrio Op. 6 in der letzten Saison zahlreiche und erfolgreiche Aufführungen erlebte, gelangt am 23. Oktober in Stuttgart zur Uraufführung. Es ist sein Op. 8 „Triumph des Lebens" für großes Orchester.

— Oskar Nedbal in Prag hat eine komische Oper „Bauer Jakob" vollendet. Der Stoff ist Lope de Vega entlehnt und von Novak bearbeitet.

— Roderich von Mojsisovics hat eine Kantate für Soli, Chor, Gemeindegesang, Streichorchester und Orgel „Eine Weihnachtskantilene" von Matthias Claudius vollendet, die demnächst bei Steingräber erscheint.

— Musikdirektor F. Max Anton (Osnabrück) ist als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Prof. Grützner zum städtischen Musikdirektor der Stadt Bonn gewählt worden.

— Erich Band (Stuttgart) wurde vom württb. Kultministerium zum Württ. Staatskapellmeister ernannt.

— Zum Nachfolger Dr. Maurachs, der nach Nürnberg berufen wurde, ist der Oberregisseur, Dramaturg und stellvertretende Direktor der Leipziger Oper Karl Schäffer als Intendant des Dortmunder Stadttheaters gewählt worden.

— Fritz Willroth-Schwenck, zuletzt am Landestheater von Mecklenburg-Strelitz, ist als erster lyrischer und jugendlicher Heldentenor und als Opernregisseur dem Stadttheater in Rostock verpflichtet worden.

— Musikdirektor Karl Holtschneider, der ausgezeichnete Dortmunder Kapellmeister und Leiter des Konservatoriums, der rührige Vorsitzende des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, der in selbstloser, aufopfernder Weise für die

Rechte der Musikschulen und Musiklehrer ficht, feiert am 22. Sept. seinen 50. Geburtstag.

— Paul Hensel, Schüler der Opernschule des Leipziger Konservatoriums unter Prof. Otto Lohse, wurde als Erster Kapellmeister an das Neue Stadttheater in Greifswald verpflichtet.

— Prof. Reinhold Becker (Dresden), der Komponist vielgesungener Lieder und Männerchöre sowie der Opern „Frauenlob" und „Ratbold", wurde am 11. August aus Anlaß seines 80. Geburtstages außerordentlich gefeiert. Vertreter der Staatsregierung, der Stadt Dresden und vieler musikalischer Korporationen zollten dem noch rüstig schaffenden und von seiner Gattin liebevoll, auch in künstlerischen Angelegenheiten, betreuten Meister große Ehrungen. Besonders erfreute ihn die Dresdener „Liedertafel", deren Ehrenchormeister er ist, durch ein prächtiges Abendständchen. H. Pl.

— Alfred Pellegrini hatte in letzter Zeit in Deutschböhmen große Erfolge als Violinsolist und Liederkomponist und wurde für die kommende Saison wiederverpflichtet.

— Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann ist auf seinen Wunsch aus dem Verbande der Dresdener Staatsoper ausgeschieden, um sich wieder ganz dem Schauspiel zuzuwenden, dem er bis 1913 am Berliner Staatstheater seine Kräfte widmete. Vom Herbst 1913 ab wirkte er als Baritonist mit steigendem Erfolge an der Dresdener Staatsoper. Das Gerücht, daß er vom Bariton- zum Tenorfach übergehen wolle, hat sich also nicht bestätigt. Es wird nicht leicht sein, diesen glänzend befähigten und vielseitigen Künstler, der auch als kundiger Spielleiter der Oper eine große Hoffnung war, in Dresden zu ersetzen. H. Pl.

— Das Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont und Laura Helbling-Lafont hat für den September Einladungen zu einer Reihe von Konzerten in Böhmen und Rumänien erhalten und wird danach im Oktober im Saargebiet und Rheinland eine größere Tournee absolvieren.

— Stimmbildner und Gesanglehrer Hermann Huber (Ulm), der aus dem Lehrkörper der Musikschule Dr. H. Bäuerles wieder ausgetreten ist, hat mit großem Erfolg Stimmbildungskurse in Tübingen, Aalen, Gmünd, Göppingen u. a. abgehalten.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der bedeutende Violoncello-Virtuose Prof. Heinrich Kiefer ist plötzlich 55jährig in Eisenach, wo er Solocellist des städtischen Orchesters war, gestorben. Kiefer war von 1898 bis 1900 Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, 1900 bis 1901 Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und siedelte 1902 nach München über, wo er das Münchener Streichquartett gründete.

— Prof. Dr. Karl Fuchs, als Pianist und Musikschriftsteller bekannt, Verfasser mehrerer musikphilosophischer Werke, ist in Danzig im 84. Lebensjahre gestorben. Fuchs war auch Mitarbeiter der N. M.-Z. Wir werden seiner noch besonders gedenken.

— In Barcelona ist der spanische Musiker Felipe Pedrell, die bedeutendste Persönlichkeit der neueren spanischen Musik, 81 Jahre alt, gestorben. Bei seinem 80. Geburtstag ist Pedrells Persönlichkeit und Schaffen in der N. M.-Ztg. (42. Jahrg. Heft 10, 11 und 12) ausführlich von Prof. Dr. Reiff gewürdigt worden.

Vermischte Nachrichten

— Für Ende September ist in Berlin eine internationale Tagung der Verbände zur Verwertung der musikalischen Aufführungs- und mechanischen Urheberrechte geplant. Diese Konferenz sollte ursprünglich in Madrid stattfinden, ist dann aber, um eine Teilnahme aller bestehenden Gesellschaften zu ermöglichen, nach Berlin verlegt worden. Es steht zu hoffen, daß diese Zusammenkunft, an der auch Vertreter der deutschen Regierung teilnehmen sollen, das vertrauensvolle Wiederzusammenarbeiten aller Gesellschaften, wie es vor dem Kriege bestand, von neuem herbeiführen wird. Auch die für Deutschland wichtige Frage der Verlängerung der Urheber-Schutzfrist auf 50 Jahre wird Gegenstand der Beratungen sein. Die Vorbereitungen für die Berliner Konferenz werden von den beiden deutschen Gesellschaften, der „Afma" und der „Gema", gemeinsam getroffen, und es ist hervorzuheben, daß dieses Zusammenarbeiten bisher in erfreulich harmonischer Weise und zu gegenseitiger Zufriedenheit vonstatten gegangen ist. (A. M.-Z.)

— Das Schuljahr 1922/23 der Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung (Dalcroze-Schule) beginnt am 20. Sept. Den bisherigen Ausbildungskursen am Seminar für rhythmisch-musikalische Erziehung (Methode Jaques-Dalcroze) und dem Kurs für Körperbildung und Tanz wird nunmehr auch ein Vorbereitungskurs für Jugendliche (unter 17 Jahren) angegliedert. Die innige Zusammenarbeit der Rhythmus-Schule mit der Neuen Schule Hellerau, einer Erziehungsschule für Knaben und Mädchen vo[illegible] bis 18. Lebensjahr, ermöglicht es auch, den Schülern dieses [illegible]bereitungskurses durch Einfügung wissenschaftlicher Fächer in [illegible] Unterrichtsplan eine umfassende, allgemein-menschliche Bildung [illegible] geben. Die Hauptunterrichtsfächer sind rhythmische Gymn[illegible] praktische Musiklehre (Gehörbildung, Harmonie- und Formenle[illegible] Improvisation) und Bewegungslehre (Körperbildung, Tanz); fer[illegible] Musikgeschichte, Anatomie, Klavier usw.

— Der Dreimasken-Verlag (München) setzt die Reihe seiner Faksimile-Ausgaben fort. Es soll jetzt ein Faksimile der Original-Partitur der Meistersinger, die sich im Besitze des Germanischen Museums in Nürnberg befindet, hergestellt werden und Ende des Jahres auf Subskription erscheinen.

— Eine Tagung für künstlerische Körperschulung veranstaltet in den Tagen vom 5.—7. Oktober das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit dem Bund entschiedener Schulreformer, dem Deutschen Reichsausschuß für Leibesübungen und der Zentralkommission für Sport und Körperpflege. Zum erstenmal wird die Möglichkeit gegeben, die verschiedenen Unterrichtsweisen von Dalcroze, Mensendieck, Rudolf von Laban, Loheland, Rudolf Bode, Elizabeth Duncan nebeneinander gestellt zu sehen. Die praktischen Vorführungen, die sich auf die ersten beiden Tage verteilen, werden ergänzt durch Vorträge, in denen Dr. Ludwig Klages (Zürich) über das Wesen des Rhythmus, Paul Bekker (Frankfurt) über die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung, Dr. Franz Kirchberg über die Bedeutung der Physiologie, Fräulein Klara Schlaffhorst über die Atmung, Max Tepp und der Leiter der Wickersdorfer Schulgemeinde Martin Luserke über künstlerische Körperbildung in der Schulgemeinschaft sprechen werden. Die Veranstaltung ist nicht für besondere Lehrerkreise bestimmt, sondern allen zugänglich, die sich mit diesen für die Heranbildung eines gesunden Geschlechts so unendlich wichtigen Fragen beschäftigt haben oder zu ihnen selbständig Stellung nehmen wollen. — Anmeldungen und Anfragen sind möglichst frühzeitig an die Geschäftsstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120, zu richten.

Mitteilung.

Unseren Lesern zur Kenntnis, daß die „Neue Musik-Zeitung" mit Beginn des 44. Jahrganges ein neues Gewand bekommt. Wir hoffen, daß der neue, schlichte Titelblatt-Entwurf, der die sternenbesäte Harfe als Signet beibehält, unseren Lesern zusagen wird. Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

* * *

Zu der Notiz in Heft 22, daß die Besprechung eingesandter Kompositionen im „Briefkasten" bis auf weiteres eingestellt werden müsse, können wir ergänzend mitteilen, daß unser geschätzter Mitarbeiter Herr Musikdirektor Matthäus Koch, Stuttgart, Kernerstr. 29, gern bereit ist, gegen ein in jedem Fall zu vereinbarendes Honorar Arbeiten zu besprechen oder auch (bei nicht umfangreichen) zu korrigieren. Wir sind Herrn Koch für diesen Entschluß, der sicher auch den Beifall der hierfür in Betracht kommenden Leser finden wird, sehr dankbar. Anfragen und Sendungen sind also an seine oben genannte Adresse zu richten. Verlag und Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung".

Schluß des Blattes am 31. August. Ausgabe dieses Heftes am 21. September, des nächsten Heftes am 5. Oktober.

Der Bezugspreis beträgt vom 1. Oktober 1922 an

Mk. 65.— vierteljährlich

innerhalb Deutschlands, Deutsch-Österreichs, Ungarns und der Tschechoslowakei, nach dem übrigen Ausland **Mk. 130.—** vierteljährlich.

Bei Kreuzbandbezug unmittelbar vom Verlag beträgt der Vierteljahrspreis innerhalb Deutschlands und Deutsch-Österreichs **Mk. 89.—**, nach Ungarn und der Tschechoslowakei **Mk. 113.—** und nach dem übrigen Ausland **Mk. 178.—** einschließlich Versandgebühr. Wir bitten um recht frühzeitige Erneuerung des Abonnements.

Stuttgart, im September 1922. **Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Improvisation und Fuge.

Adagio molto espressivo.

Joh. Merkel.

KLAVIER.

p

mf

p subito

mf

p

p

dolce

cre - scen - do

f

molto ritard.

a tempo

mf

p subito

molto ritard.

espressivo
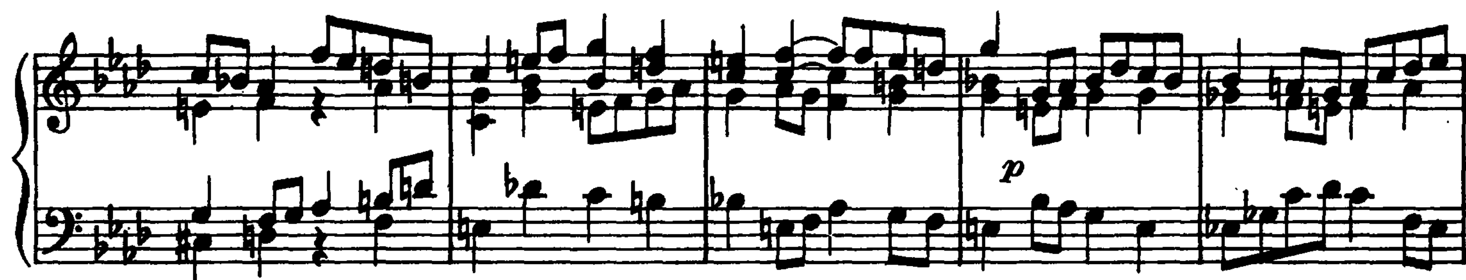
p
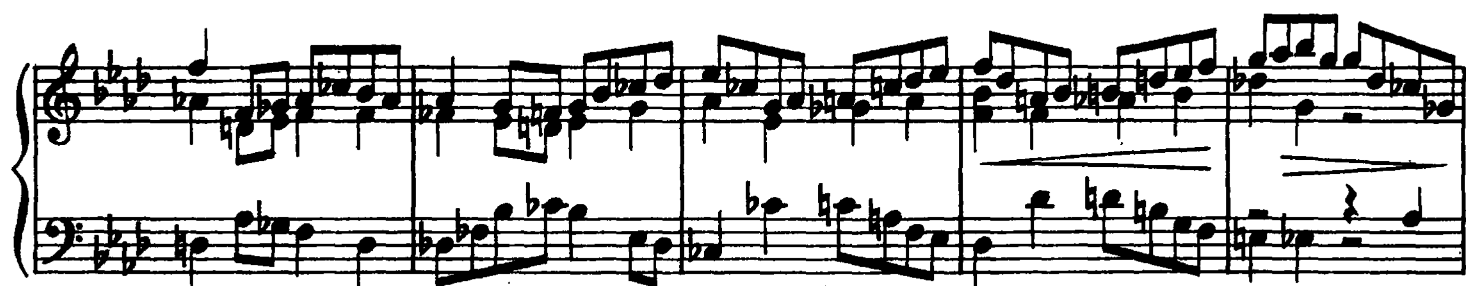
pp
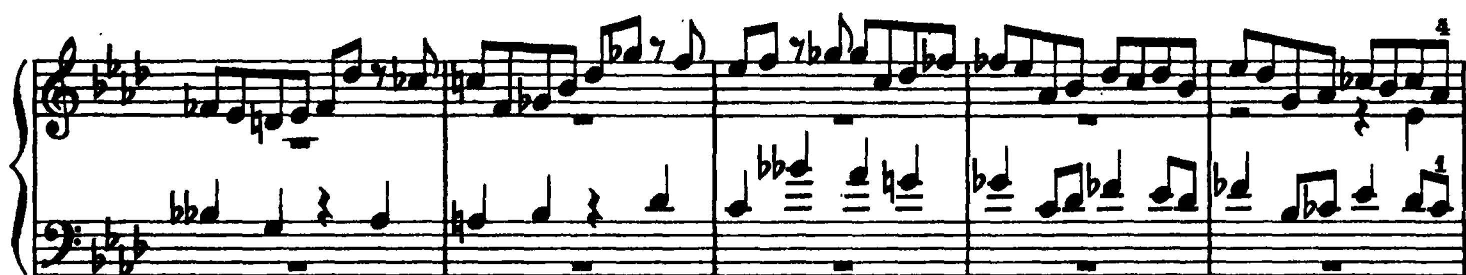
Fuge.
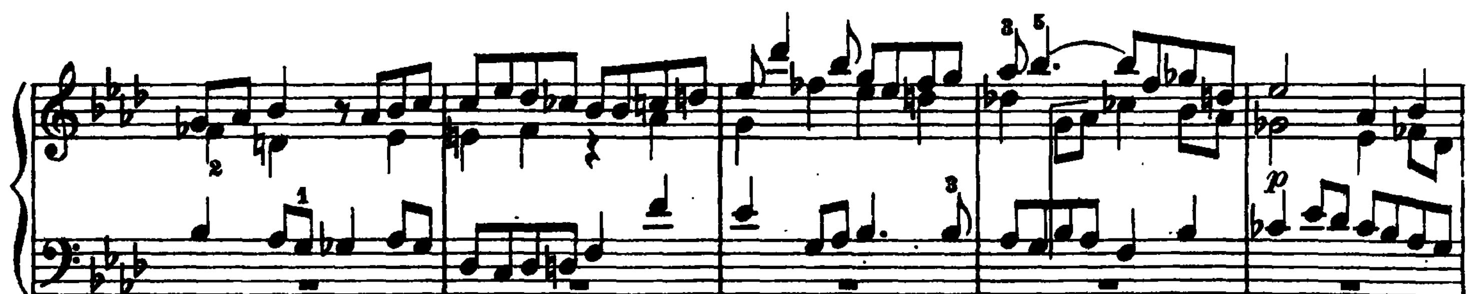
Lento, legato e pensieroso.
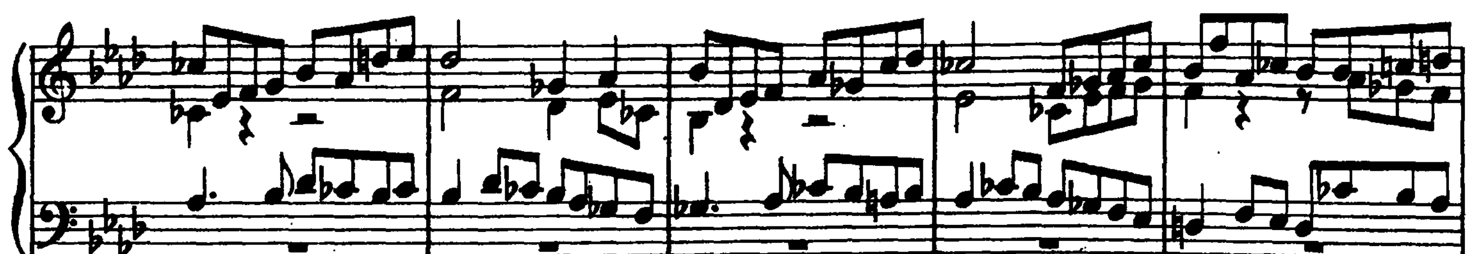
p
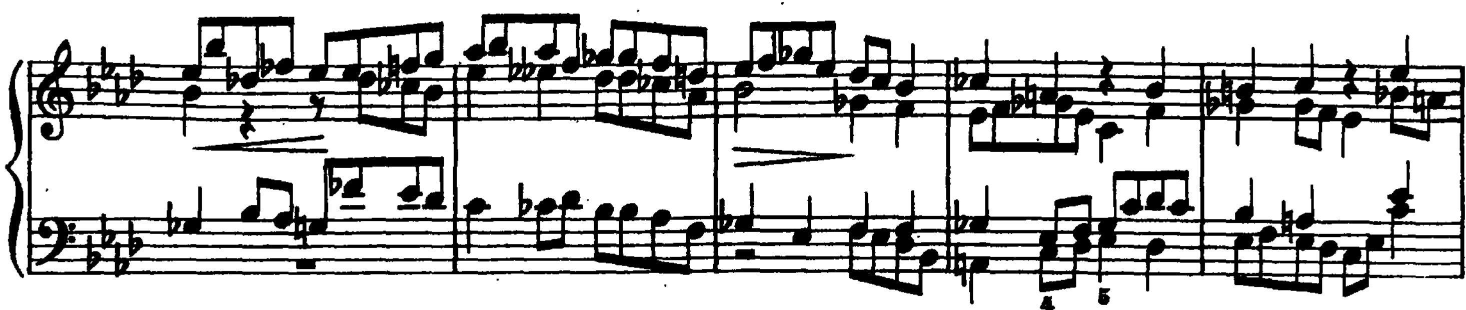


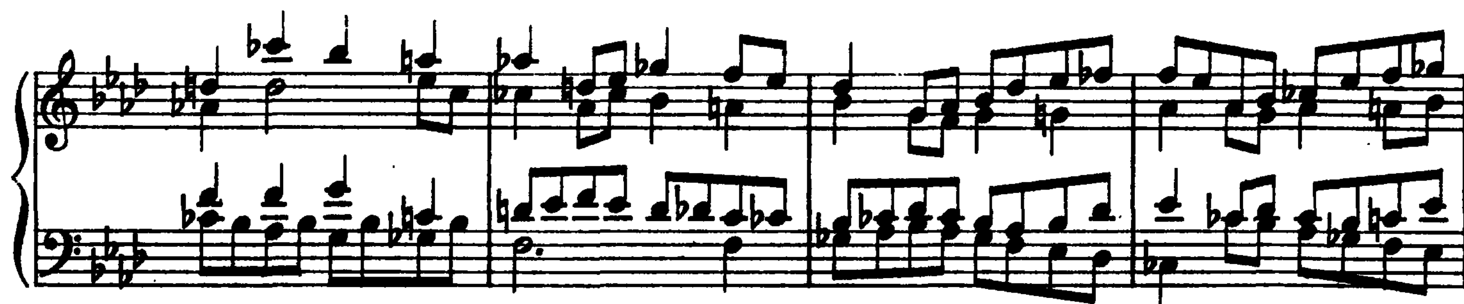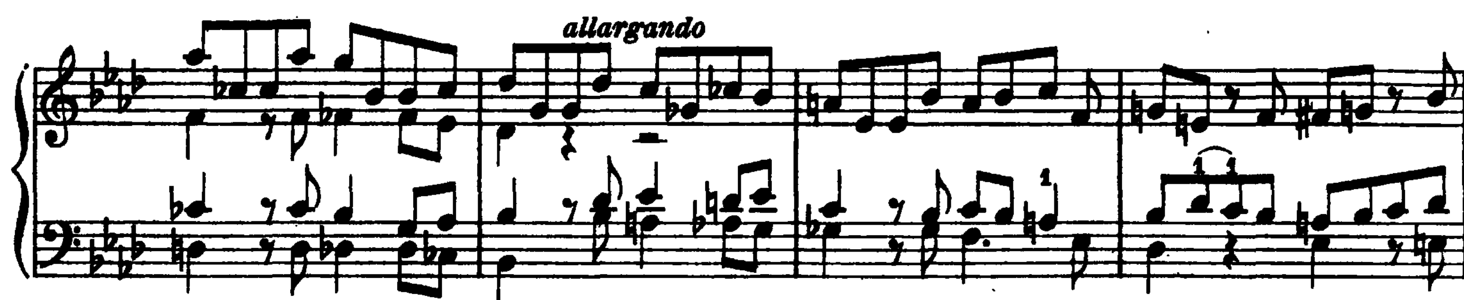




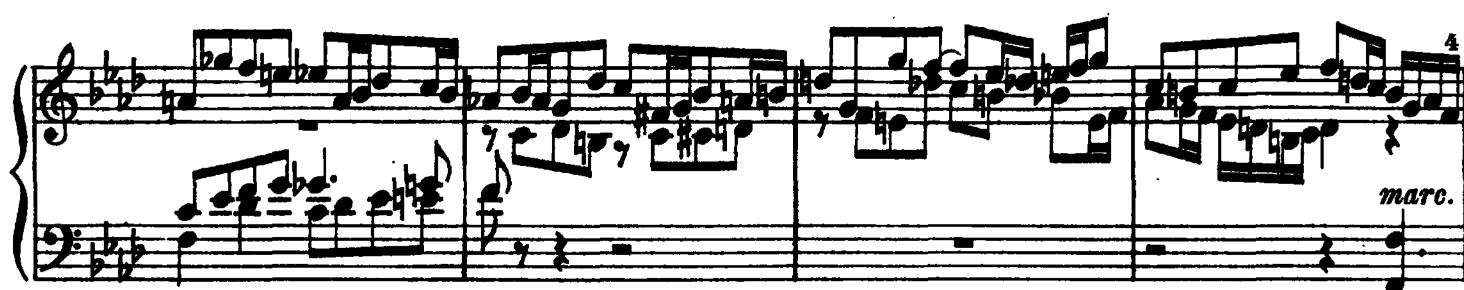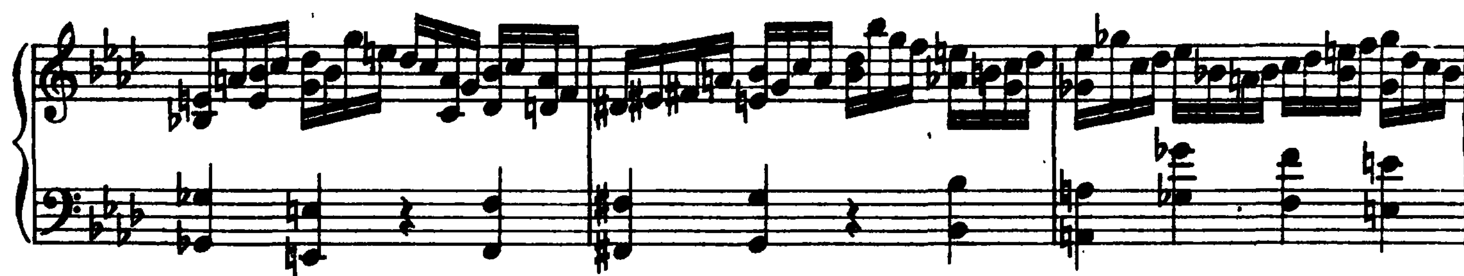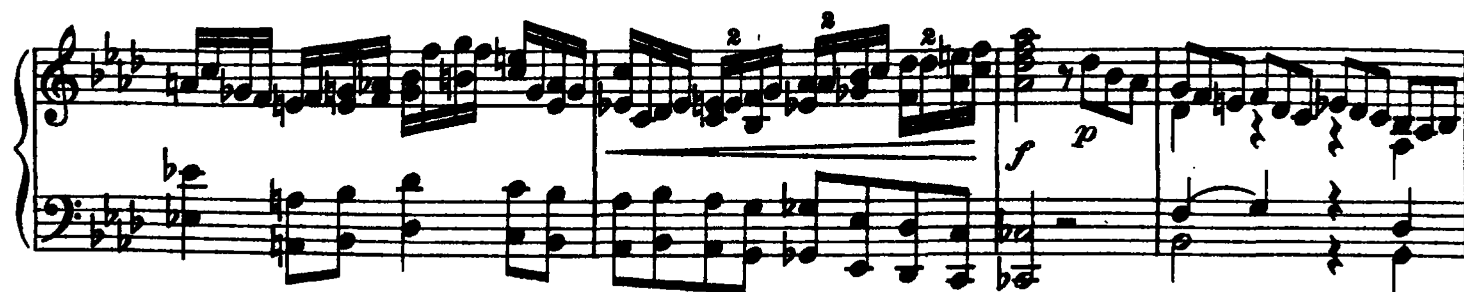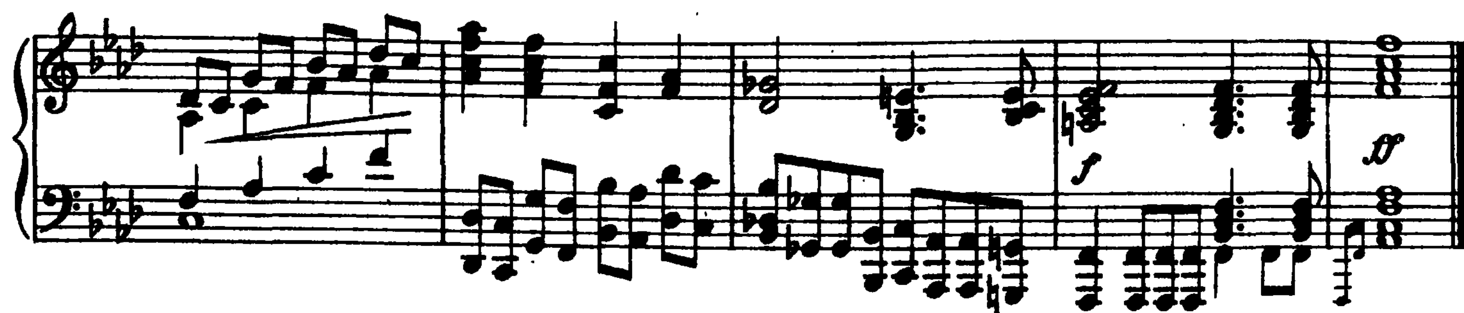









allargando


marc.




f
p


f
ff

43. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1922 No. 2 zu Heft 3

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein Paula Weber in Verehrung zugeeignet.

Erhebung.

(Richard Dehmel.)

Fritz Berend.

Langsam und sehr ausdrucksvoll.

GESANG.

KLAVIER.

mf *espr.* *breit*

Gib mir nur die Hand, nur den Fin-ger, dann seh' ich die-sen gan-zen Erd-kreis als mein ei-gen an.

f *molto rit.* *Sehr zart und ruhig* *pp* L.H. *ppp*

pp O wie blüht mein Land! *Jedes Wort betont* Sieh dirs doch nur an, daß es mit uns ü-ber die

steigern, doch breit bleiben *pp* *mf* *Baß ausdrucksvoll*

Wol-ken in die *breit.* Son - - ne *f* kann.

cresc. *mf* 8

Religioso.

K. Goepfart.

④ **Moderato.**

HARMONIUM.

⑧

p *mf* *f* *mf* *p*

Andante.

K. Goepfart.

HARMONIUM.

④ ⑧

p *mf*

Etwas belebter.

mf

rit.

Tempo I.

p

mf

f

Herrn Kammersänger Jan van Gorkom in Karlsruhe gewidmet.

Der Mond ist aufgegangen.

(M. Claudius.)

Hans Vogel, Op. 21.

Ruhig.

GESANG.

KLAVIER oder ORGEL.

p mf mp p cre - scen - do dim. e rit. p pp

Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die goldnen Ster - ne pran - gen am Him - mel hell und klar; der Wald steht schwarz und schwei - get, und aus den Wie - sen stei - get der wei - ße Ne - bel wun - der bar.

So legt euch denn, ihr Brü - der, in Got - tes Na - men nie - der; kalt weht der A - bend-hauch. Ver- schon uns, Gott, mit Stra - fen, und laß uns ru - hig schla - fen und un - sre kran - ken Brü - der auch.

43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 No. 3 zu Heft 5

Christbaum.

(Ada Christen.)

Max Lang, Op 19, 4.

Zart, innig.

GESANG.

KLAVIER.

p

Hörst auch du die lei-sen Stim-men aus den bun-ten Kerz - lein drin-gen?

p

Die ver-ges - se-nen Ge - be - - te aus den Tan-nen-zweig-lein sin - gen?

poco rit.

poco rit.

Hörst du auch das schüch-tern - fro - he, hel - le Kin - der-la-chen klin-gen?

mf

(p dolce)

Schaust auch du den stil - len En - - gel mit den rei-nen, wei-ßen Schwingen?

espress.

p

p

mf

Schaust auch du dich sel-ber wie - der fern und fremd nur wie im Träume?

mf

Grüßt auch dich ——— mit Mär - chen-au - gen dei-ne Kind - heit aus dem

f

fz

Bau - - - me?

f

mf p pp rit.

Glockenton.

August Richard.

Sehr ruhig und getragen.

GESANG.

KLAVIER.

p

Durch die Flu - - - ren

schwebt Mor - - - - gen-glok - ken - sang,

p

und er klingt und webt ernst die

mf

pp

Flur ——— ent - lang selbst die

mf *p*

sehr zurück-

Blu - - me bebt vor dem hol - - den Klang, vor dem

pp

haltend

mf

sehr ruhig

hol - - - den Klang. *(Ernst Ludwig Schellenberg)*

mf *p* *pp*

43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 No. 4 zu Heft 7

Maria und der Schiffer.

Volkslied vom Rhein.

Mäßiges Tempo. (♩=76)

Armin Knab.

p

Ma - ri - a wollt zur Kir - che gehn, da kam sie an den

p *p* *pp*

tie - fen See. Als sie wohl an den See hin - kam, der

pp *p* *pp* *p*

Schiffmann jung stand fer - tig da. „Ach Schiffmann, schiff mich

mf *f* *p espress.* *ten.* *ten.* *marcato*

ü - ber das Meer, so geb ich dir, was dein Herz be - gehrt.“ „Ich

betont *f* *p*

Mit freundlicher Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig

etwas drängend

schif - fe dich wohl ü - bers Meer, wenn du willst mei - ne Haus - frau sein!"

f

mf bestimmt

„Soll ich erst dei - ne Haus - frau sein, viel lie - ber schwimm ich ü - ber das Meer."

ten. *ten.* *mf*

pp *p*

8va bassa

p

Als sie wohl in die Mit - te kam, fin - gen al - le Glok - ken zu läu - ten an. Sie

cresc. *mf*

cresc. *f* *cresc.* *ff*

läu - ten groß, sie läu - ten klein, sie läu - te - ten wohl al - le zu - gleich.

ruhig *mf*

Ma - ri - a kniet auf ei - nem Stein,

p *mf*

dem Schiff - mann sprang sein Herz ent - - zwei.

f *rit.*

8-11. Juli 1914

Storch Langbein.

Alter Kinderreim.

Armin Knab.

Gehalten.

p *ritard.*

Storch, Storch, Langbein, wann fliegst du ins Land hinein, bringst dem Kind ein Brüderlein?

p *ritard.*

p *etwas bewegt* *mf schneller*

Wenn der Roggen rei - fet, wenn der Frosch pfei - fet, wenn die goldnen Rin - gen

p *mf*

Ped. *

noch schneller

in der Ki - ste klin - gen, wenn die ro - ten Ap - peln in der Ki - ste rap - peln.

mf etwas ruhiger

Storch, Storch, Langbein, wann fliegst du ins

mf

Land hin - ein, bringst dem Kind ein Brü - - - der - lein?

p *p*

Ped. *

43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 Nr. 5 zu Heft 9

Bilder aus der Steiermark.

Bild.

Blick auf eine Ruine (Gösting.)

Roderich von Mojsisovics Werk 52a No 1.

Sehr ruhig.

KLAVIER.

pp

p

Etwas bewegter.

wieder ruhig

pp

ausdrucksvoll

flatternd

mp

Ped.

Erstes Zeitmaß.

pp

p

zurückhaltend

ppp

Verschiebung

p

ppp

Rittermaid in der Ruine.

(Stift Rain.)

Roderich von Mojsisovics, Werk 52a No 2.

Sehr zart und frühlinglich.

pp

cresc.

pp

pp

1.

2.

Ritterlich

f

Schmachtend

pp

8

8

Liebes-gesang

ff

ff

etwas zurückhaltend

Ped.

zögernd

Erstes Zeitmaß. *(Sehr zart und maidiglich.)*

pp

immer leiser und zögernd

ppp

ppp

pppp

ppppp

Biedermayerisches Tänzchen.

(Nach einem altsteir. Stich aus Schubert's Zeiten.)

Roderich von Mojsisovics, Werk 52ª Nº 3.

Gravitätisch.

ppp sehr leise *mf* *p* *pp*

mit Dämpfung

ppp *mf*

mf *p*

p *pp*

ppp *mf* *p* *pp*

ppp *mf*

43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 No. 6 zu Heft 11

Verschlungene Hände.

Text von Erich Enke
(aus der Neuen Musik-Zeitung)

Max Petzold, Op. 30, 3.
Angermünde.

Langsam.

Gesang.

p

Wenn dei - ne Hand ___ in mei - ner ruht, ___

sehr gebunden

Piano.

mit Pedal

wie schön es dann sich träumt und sinnt!

Das macht dein war- - -mes, jun - ges

nach und nach lebhafter und stärker werdend

Blut, das macht dein war- - -mes, jun - ges

Blut, ich füh- -le, ich

füh- -le wie es pulst und

rinnt!

m. s.

Sehr ruhig.

Mir ist, als hät-te nie ein Leid die See-le tief mir auf-ge-wühlt und

zart

uns're Lie-be Hei-lig-keit hätt' ich von je, von je, von je ge-

fühlt.

nach und nach in das Anfangstempo gehen

Tempo I.

Wenn dei - ne Hand in mei - ner ruht, — ist al - - les, al - - les gut, — al - les gut. —

m. s.

8

Im wunderschönen Monat Mai.

(Heine.)

Karl Herm. Pillney.

Leicht bewegt. (Freudig ausdrucksvoll.)

Gesang.

Piano.

Im wun-der-schö-nen Monat Mai, als al-le Knos-pen spran-gen, da

ist in mei-nem Her - zen die Lie-be auf - ge-gan - gen. Im

a tempo

wun-der-schö-nen Monat Mai, als al-le Vö-gel san-gen, da hab' ich ihr ge - stan - den mein

Seh-nen und Ver-lan-gen, mein Seh - nen, mein Seh - nen, mein Seh - nen und Verlan - gen.

Breit mit Schwung.

43. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1922 Nr. 7
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig. zu Heft 14

Zwei Elegien.

I.

Es gibt Verluste, welche der Seele eine Erhabenheit mitteilen, bei der sie sich des Jammerns enthält und sich wie unter hohen schwarzen Zypressen schweigend ergeht. *(Friedrich Nietzsche)*

August Scheide.

Ruhig und ernst.

HARMONIUM.

p

1.

2.

p

p

molto ritard. e dim.

5

pp

II.

Alles schwindet, Herzen brechen, denen ihr euch hier ergabt,
und der Mund hört auf zu sprechen, der euch oft mit Trost gelabt,
und der Arm, der euch zum Stabe und zum Schilde ward, erstarrt,
und das Auge schläft im Grabe, das euch sorgsam einst bewahrt.

(K. J. Ph. Spitta.)

Schmerzlich, doch seelenvoll und sehr innig. August Scheide.

Ganz langsam.

HARMONIUM.

p

(Al-les schwindet, Her-zen bre-chen, de-nen ihr euch hier er-gabt, und der Mund hört auf zu spre-chen, der euch oft mit Trost ge-labt,

ein wenig belebter

und der Arm, der euch zum Sta-be

rall.

und zum Schilde ward, er-starrt,

molto ritard.

wie vorher im Tempo

und das Au-ge schläft im Gra-be, das euch sorg-sam einst be-wahrt.)

p

cresc.

molto rallent.

mf

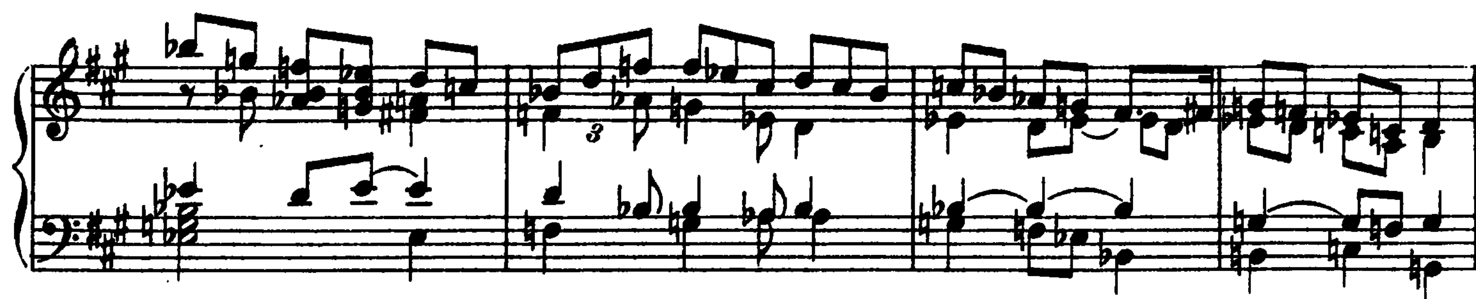
Kleine Phantasie.
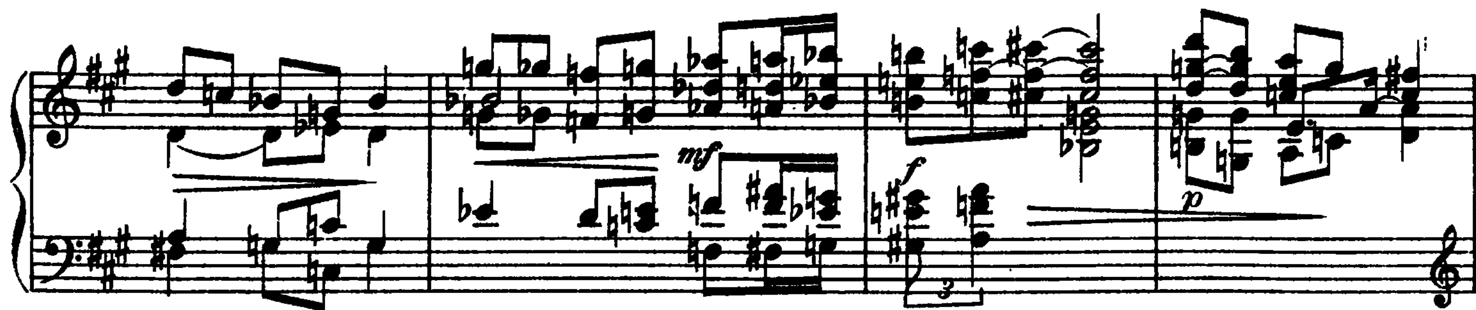
W. F. Gohlisch, Op. 29.
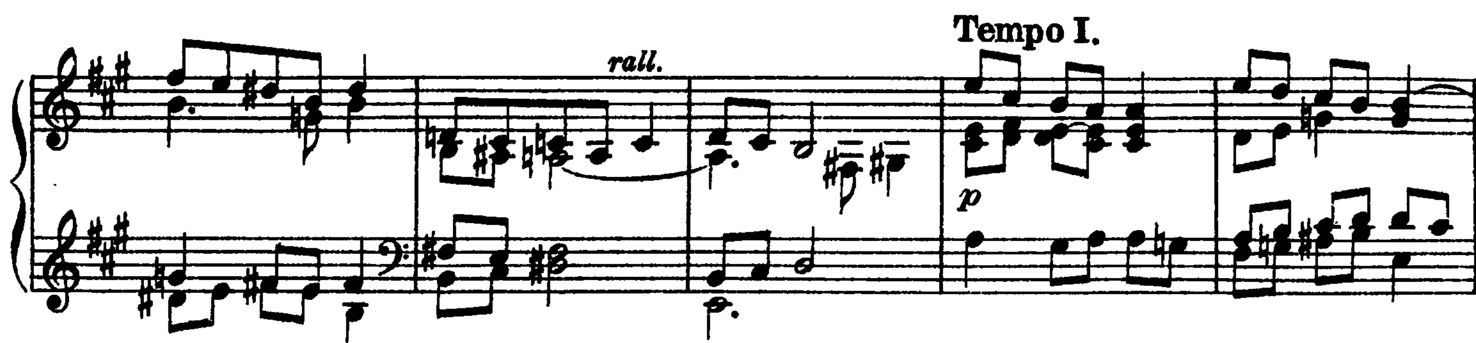
Andante tranquillo.

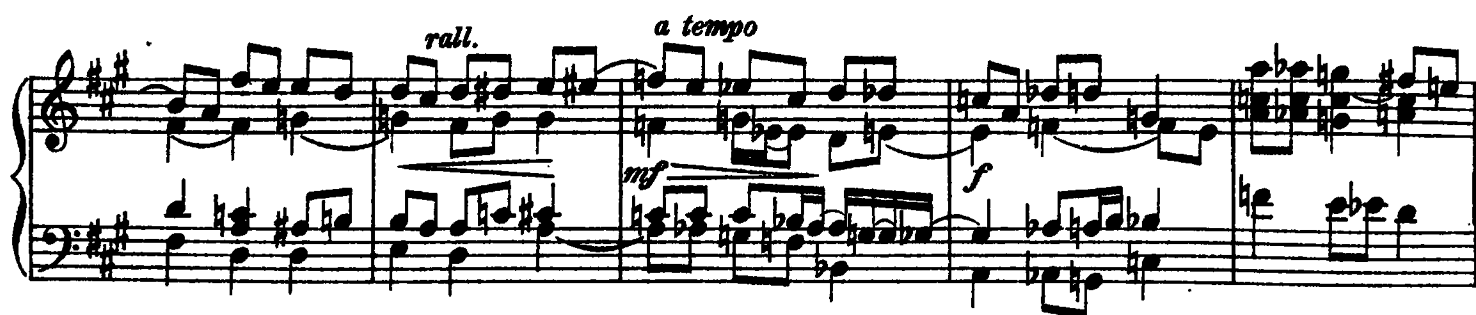
HARMONIUM.
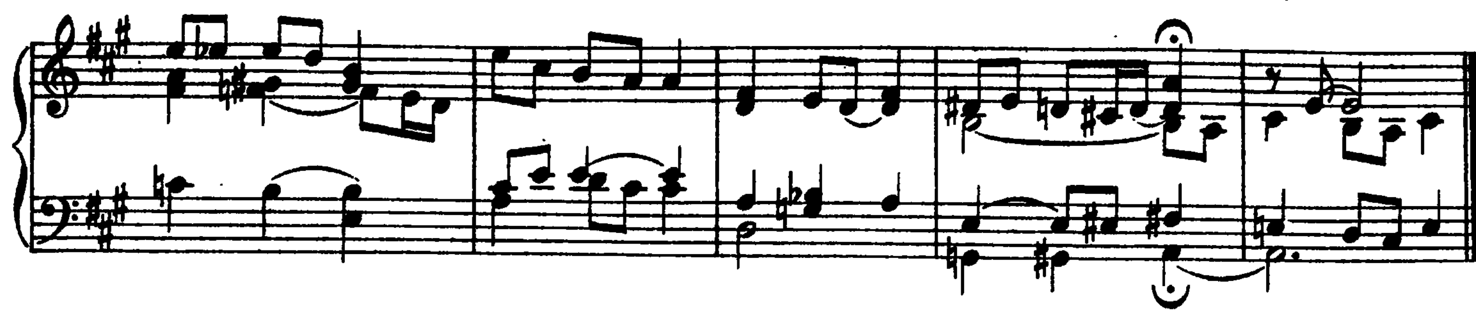
p *rall.* *a tempo* *mf* *f*




mf
f
p


Tempo I.
rall.
p


rall.
a tempo
mf
f



43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 Nr. 8 zu Heft 15

Erwartung.

Carola von Roon.

Richard Wintzer.

Mäßig langsam.

GESANG.

KLAVIER.

pp

Still! ich hö - re Schrit - te ü - ber den Kiesweg gehn! nä - her und nä - her die Trit - te... gleich mußt du vor mir stehn...

mf

Horch! das wa - ren doch Wor - te wie

p

cant.

8

p
dei - ner Stim-me Klang? und ich schau nach der Pfor - te und lau - sche

pp
bang und war - te, bis es Mor - gen und

cresc. mf dim.
wie - der A - bend ist, denn ich kann es nicht glau - ben, daß du ge -

stor - ben bist.

pp dim. e rit.

Strampelchen.

V. Blüthgen.

Moritz Barchfeld.

Duftig.

GESANG.

p

Still, wie still, 's ist Mit-ter-nacht schon. Drun-ten beim Fen-ster da duf-tet der Mohn, da

pp

KLAVIER.

p

duf-tet der Mohn, duf-tet so lei-se, man merkt es kaum, schlä-fert mein Kind in sü-ßen Traum,

Bewegter. *langsamer werden*

p *pp* *p*

schlä-fert mein Kind in sü-ßen Traum. Lie-se, klei-ne Lie-se, tus Bein-chen her-ein,

rit. **Geschwind.**

p *decresc.* *pp* *mf*

guckt durch das Fen-ster der Mon-den-schein, sagt es den Bäumchen, die drau-ßen stehn,

rit.

rit.

a tempo *pp* *rit.*

daß er dein nak-kich - tes Bein-chen ge-sehn, daß er dein nak-kich - tes Beinchen ge-sehn.

pp

Früh, wenn der Wind kommt, schwat - zen sie es aus,

mf

hört es der Spatz und die Katz' auf dem Haus,

la - chen die Blu - - men al - le so sehr,

weil uns're Lie-se ein Stram-pel-chen wär!

43. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1922 Nr. 9 zu Heft 17
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Gavotte.*

Violine.

Hilda Kocher-Klein.

Ziemlich lebhaft.

p — a tempo — p — f — poco rit. — p — f — poco rit. — a tempo — p — p — f — Fine.

Musette.
con sordino

3 — pp — ppp — poco rit. — a tempo — pp — dim. — rit. — 1 — ppp

Gavotte D. C. al Fine.

Menuett.

Nicht zu rasch anmutig.

p — mp — pp — p — mp — pp — 1. poco rit. — 2. poco rit. — a tempo — p e cresc. — poco rit. — a tempo — p — mp — pp — p — mp — pp — 1. rit. — 2. rit. — pizz.

Trio.
Langsamer.

p molto espress. — sostenuto a tempo — 2 — pp — poco rit. a tempo — 1 — p — rit.

Menuett D. C. al Fine.

* Beide Stücke sind aus der „Suite in A-dur" von Hilda Kocher-Klein.

43. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1922 Nr. 9 zu Heft 17
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

Gavotte.*

Hilda Kocher-Klein.

Ziemlich lebhaft.

VIOLINE.

KLAVIER.

p

poco rit.

a tempo

f

p

f a tempo

poco rit.

a tempo

p. poco rit. p. a tempo

Fine.

Fine.

* Beide Stücke sind aus der „Suite in A-dur" von Hilda Kocher-Klein.

Musette.

con sordino

pp

p

2.mal pp immer gebunden

tr

pp

p

tr

poco rit.

a tempo

pp

poco rit.

a tempo

pp

dim.

dim.

ppp

rit.

ppp rit.

Gavotte D. C. al Fine.

Gavotte D. C. al Fine.

Menuett.

Nicht zu rasch, anmutig.

Hilda Kocher-Klein.

VIOLINE.

KLAVIER.

p mp pp

p mp pp

p mp pp

p mp pp

1. poco rit.

poco rit.

2. poco rit.

poco rit.

a tempo

p e cresc.

a tempo

p e cresc.

poco rit.

poco rit.

a tempo

p mp pp

a tempo

p mp pp

p mp pp

1. rit. 2. rit. pizz.

Fine.

p mp pp rit. rit. Fine.

Trio.
Langsamer.

p molto espress.

sostenuto

sostenuto

a tempo

pp

a tempo

p

poco rit.

poco rit.

ppp

a tempo

p

rit.

a tempo

rit.

Menuett D. C. al Fine.

pp

Menuett D. C. al Fine.

43. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1922 Nr. 10 zu Heft 19

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

„Sieh! Das ist nun des Liedes Ende."

Gedicht von Maidy Koch.

Johannes Schanze.

Sehr ruhig.

GESANG.

KLAVIER.

Sieh! Das ist nun des Lie-des En - de: Ster-ben...

mf *zögernd* *p* *8va tiefer*

Viel-leicht noch eh' der Früh - - ling kommt, viel - leicht

mf *8va*

erst wenn der Herbstwind durch die Stoppeln streicht und pur-purn sich die wil - den Re - ben fär - - ben.

l. H. *8va tiefer*

Einst glaubt' ich, daß ich nim - mer Ru - he fän - - de

mf

und mei - ne See - le schrie ___ in Qual und Not ___ nach dem Er -

sfz *sfz*

lö - ser... Sieh ___ nun kommt der Tod und löst mir lei - se die ver -

ff *p* *8va tiefer* *zart u. schwebend*

schlung - - - nen Hän - - - de.

immer ruhiger *ersterbend*

Meiner lieben Hilde zugeeignet.

In der Marienkirche.

(Unzerstörbare Liebe.)

Therese von Jacob.

Leo Kieslich.

Sehr ruhig und ausdrucksvoll.

GESANG.

KLAVIER.

pp *p*

In der Ma - ri - en-kir-che be - gruben sie ihn und sie im Ma - ri - en-

Chor; aus ih - rem Grab ein rot Rö-se-lein sproßt, aus sei-nem ein Weißdorn her - vor,

l. H.

pp *p*

die neig-ten sich, die ver-zweigten sich, wä - ren gern ein-an-der recht nah, daß

mf *p*

je - der gleich er - ken-nen konnt, zwei Lie-bende ruh-ten all - da, zwei Lie-bende ruh-ten all-

decresc. e ritard. *pp*

da, ruh - ten all - da.

a tempo

ritard.

decresc. e ritard. *pp*

Reigen II.

Aus: Folge deutscher Tänze.

Constantin Brunck. (1920)

Anmutig, schwebend. (♩= etwa M. M. 60-70)

KLAVIER.

p

Mit Pedal

poco riten.

a tempo

3

sf

f sehr rhythmisch

mp wie anfangs

p

pp

sehr leicht

6

6

6

8va alto
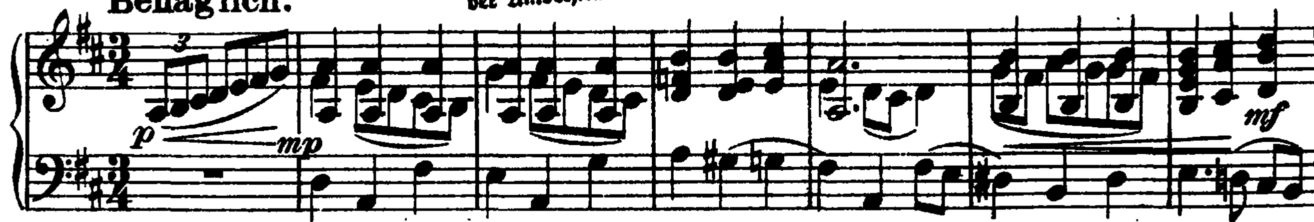
Verschiebung.
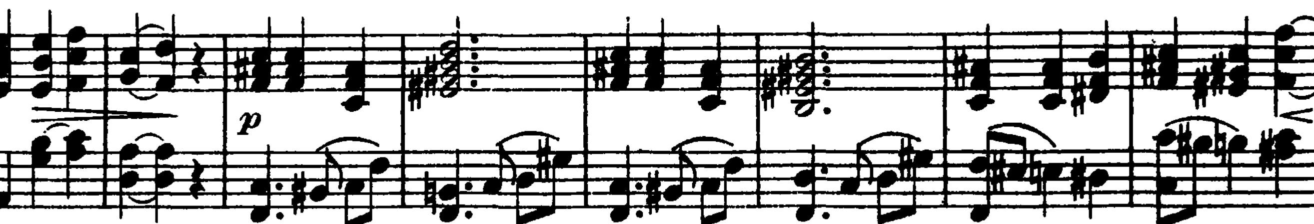
Ped. *
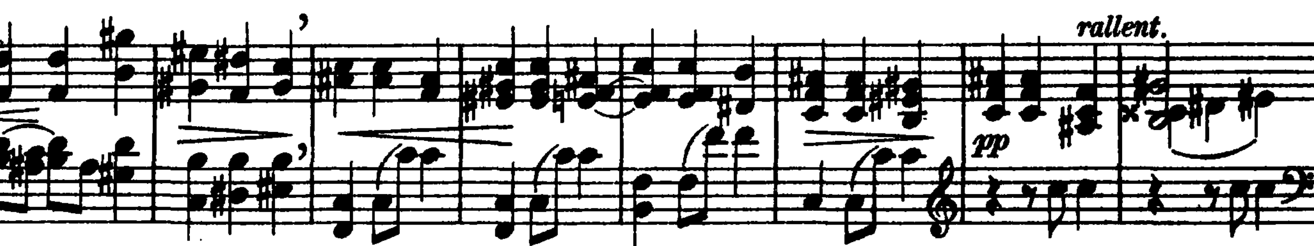
43. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1922 Nr. 11 zu Heft 21
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.
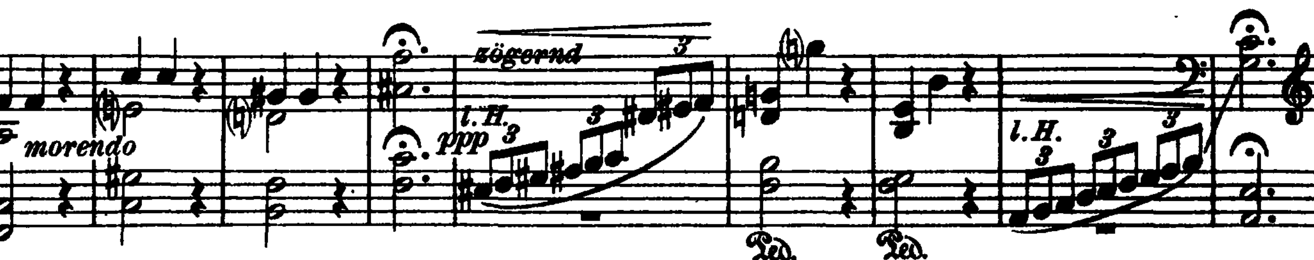
I. Ländler.
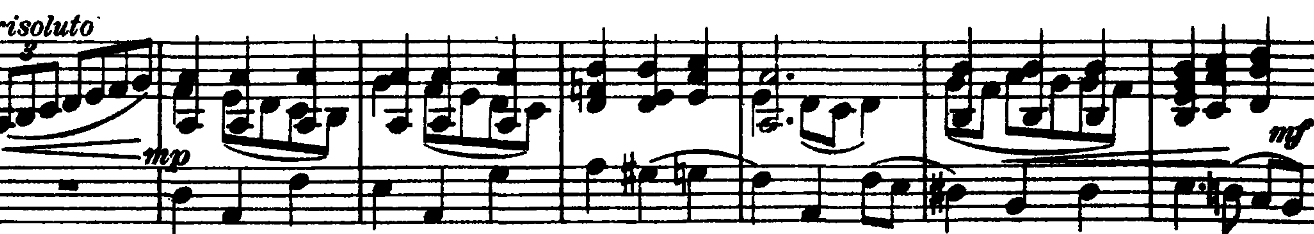
Hermann Unger, Op. 40, No 1.
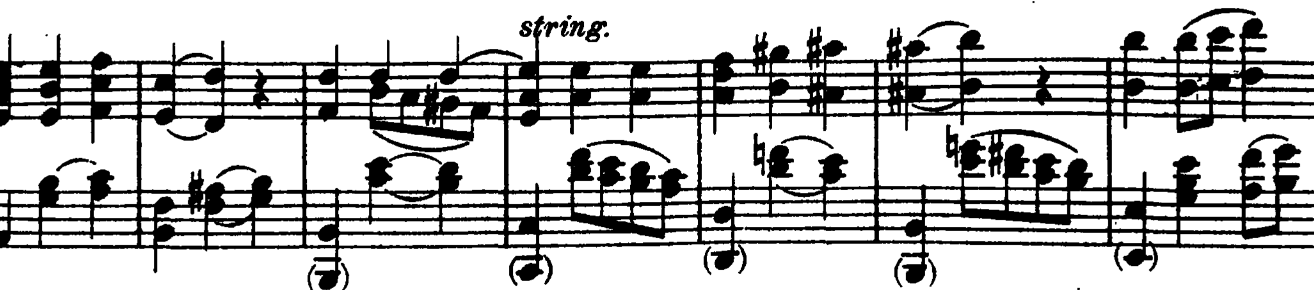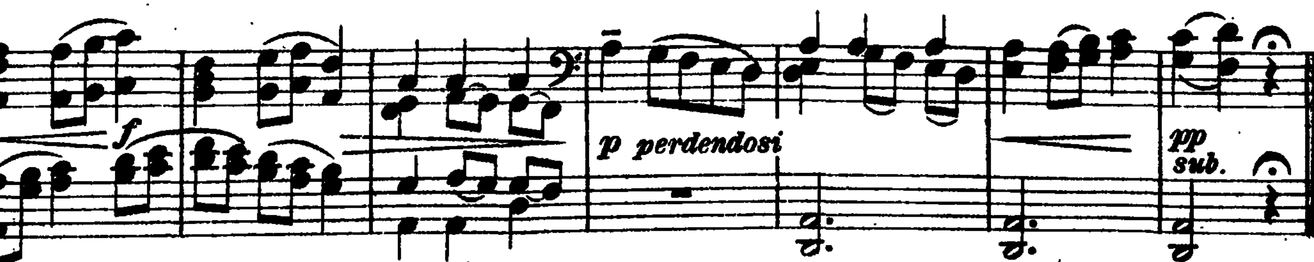














II. Polka.

Hermann Unger, Op. 40, Nº 2.

Frisch, nicht zu schnell.

KLAVIER.

mf cresc. f ff mp ruhiger allarg. p

Più mosso. mp cantando poco rit. a tempo rit.

Tempo primo.

p mf cresc. f ff mp sub.

calmato p mp espress.

p (quasi Echo) allarg. pp

Zwei kurze Stücke über ein kurzes Motiv.

1. Fröhlicher Eintritt.

Karl Wüst.

Frisch und humorvoll.

KLAVIER.

mf

sf

sf

f

dim.

mf

cresc.

mf

f

hell

dim.

ruhig

p

mf kraftvoll

cresc.

f

più f

prit.

f lustig
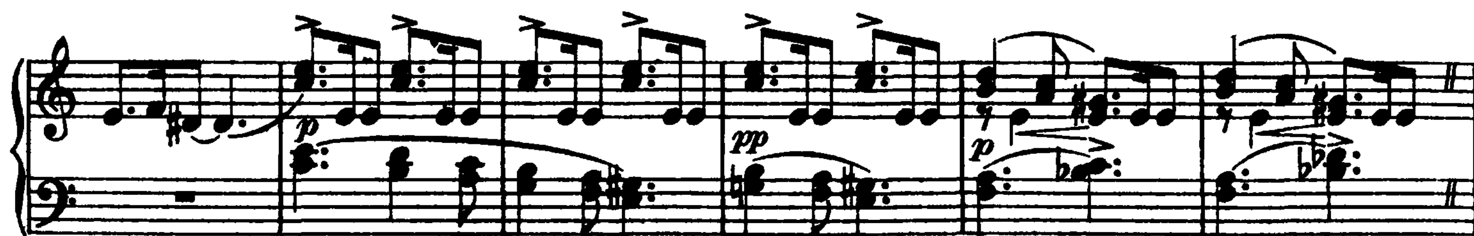
2. Neckerei.
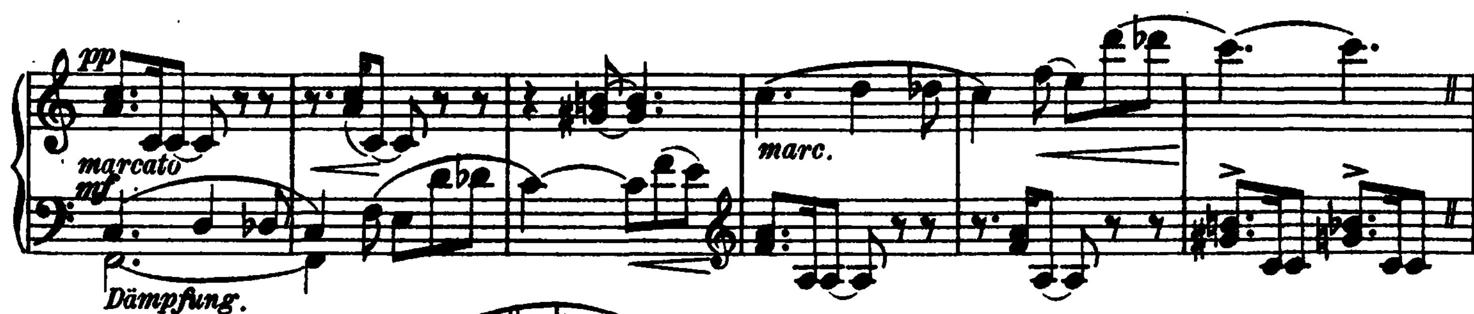
Grotesk und launenhaft, wie ein Spuk.
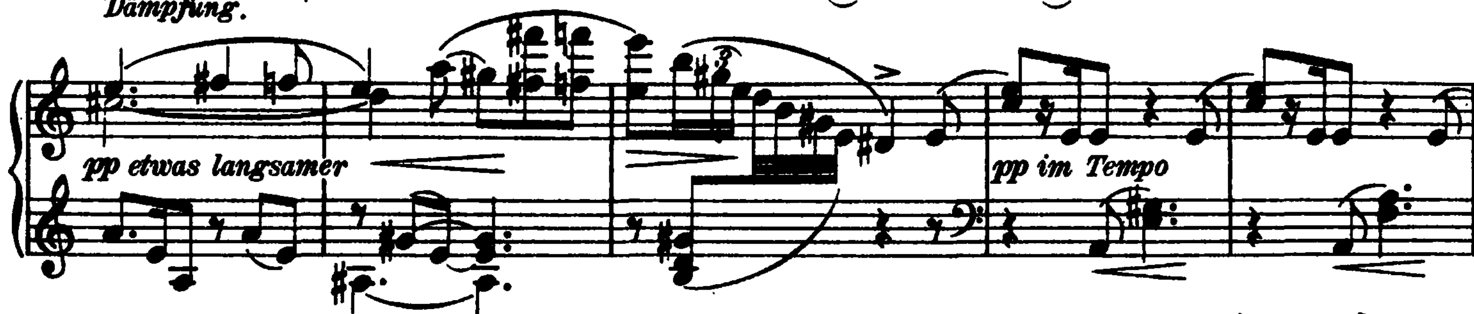
Karl Wüst.

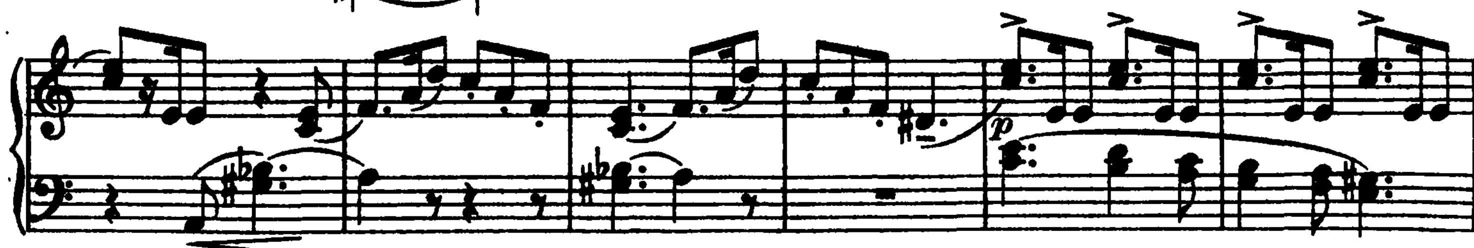
KLAVIER.
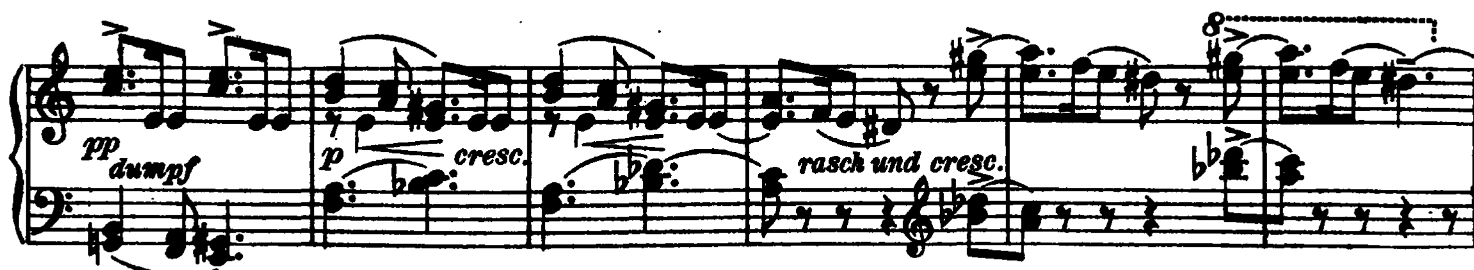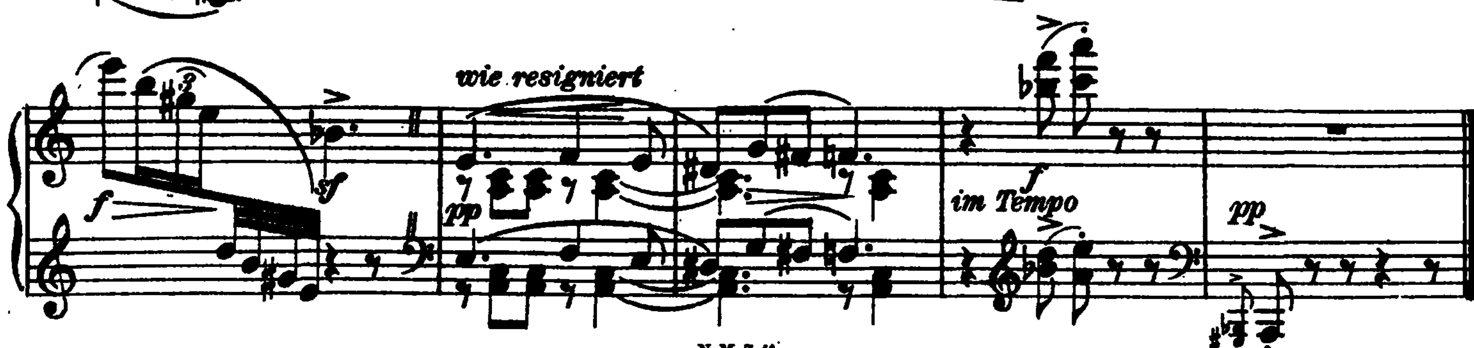














43. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1922 Nr. 12 zu Heft 23

„Wiegenliedchen."

(Adolf Holst.)

Hans Dechend. (1921)

Sehr ruhig, zart.

GESANG.

KLAVIER.

pp *p*

Son-ne, Mond und Ster-ne-lein, jetzt wie-gen wir mein Kindchen ein, wer hilft mir denn beim wie - gen?

(espr.) *sf*

Ein Wölk-chen und ein Wind-chen sacht und al - le Eng-lein, die bei Nacht um un-ser Häus-chen flie - gen, um un-ser Häuschen flie - gen.

cresc. *dim.* *ppp* *dim. e rit.*

„Tanzliedchen."

Aus „Sang und Klang."

Mäßig bewegt, bequem, fast breit.

GESANG.

KLAVIER.

p

Zwei Tak - te ge - schrit - ten, zwei Tak - te im Sprung, die blon - den Stub - be - zöpf sind al - le, all' im Schwung, zwei Tak - te ge - schrit - ten, zwei Tak - te im Schwung, die blon - den Stub - be - zöpf sind al - le, all' im Schwung. Zwei Tak - te ge - sprun - gen, zwei Tak - te im Schritt, die Schu - he, die Röck - chen tanzen al - le mit. Zwei Tak - te im Schat - ten, zwei Tak - te im Licht, bloß der klei - ne dicke Plumpsack kann's lange, lang' noch nicht, kann's lan - ge, lan - ge noch nicht.

cresc. *dim.* *poco a poco rit. e dim.*

Fugenstudie.

Joh. Goethe.

Ernst und gemessen.

KLAVIER.

p *p* *p* *f* *p* *marc.* *pp* *pp* *poco rit.*

zart

pp a tempo

p

cresc.

p subito

cresc. poco a poco

pesante

f

crescendo sempre

sff

dim.

dim.

rall.

Breites Hauptzeitmaß.

mf

pp

p

cresc.

rit.

sfz

mf

Largo.

p

p